كيف تقرأ فيلمًا

الأفلام، والوسائط، وما بعدها

الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية

تأليف: جيمس موناكو



ترجمة: أحمد يوسف

2651



كيف تقرأ فيلمًا

الأفلام، والوسائط، وما بعدها

الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنور مغيث

- العدد: 2651
- كيف تقرأ فيلما: الأفلام، والوسائط، وما بعدها
الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية
- جيمس موناكو
- أحمد يوسف
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2016

هذه ترجمة كتاب:
How To Read A Film: Movies, Media, and Beyond, Thirtieth Edition.
By: James Monaco

كيف تقرأ الأفلام. نشرت الطبعة الأولى في الأصل باللغة الإنجليزية عام ٢٠٠٩.
ونشرت هذه الترجمة بالاتفاق مع مطبعة جامعة أكسفورد

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

كيف تقرأ فيلماً

الأفلام، والوسائط، وما بعدها

الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية

تأليــــف : جيمس موناكو

ترجمــــة : أحمد يوسف



2016

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

مونـاكو، جيمس.
كيف تقرأ فيلمًا - الأفلام، الوسائط، وما بعدها الفن، والتكنولوجيا، واللغة، والتاريخ، والنظرية/ تأليف: جيمس مونـاكو؛ ترجمة: أحمد يوسف.
ط١، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٦
٩٧٦ ص؛ ٢٤ سم
١ - الأفلام السينمائية.
(أ) يوسف أحمد (مترجم)
(ب) العنوان ٧٩١,٤٣٥٢

رقم الإيداع ٢٠١٤/١٧٠٢٨
الترقيم الدولي 978-977-718-823-4
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الإهـــداء

إلى سوزان

وحفيدتنا كاترين

أهلاً وسهلاً!

المحتويات

مقدمة

ظهرت الطبعة الأولى من كتاب "كيف تقرأ فيلمًا" في عام ١٩٧٧، منذ جيل مضى، وكان هذا التوقيت مناسبًا للكتاب. لقد كنا عند نهاية فترة مثيرة من تاريخ السينما، ففي الستينيات والسبعينيات اكتشف السينمائيون تاريخهم، وظهر جيل جديد من عشاق السينما ودارسيها، وكنا على مشارف تكنولوجيا جديدة لن تؤثر فقط في طريقة صنعنا للأفلام، ولكن في النظام الكامل لاتصالاتنا.

وكان من المثير أن نشهد تطور هذا الانتقال المزلزل في المجتمع. لقد أصبحت التقنية الجديدة منتشرة في كل شيء، وكان تأثيرها عميقًا، ليس فقط على الطريقة التي نصنع بها الأفلام، وإنما على كل وسائط الاتصال. وكانت ثورة الكومبيوتر الصغير قد بدأت لتوها عند صدور الطبعة الأولى من "كيف تقرأ فيلمًا". ولكن سرعان ما سيطرت هذه الثورة تمامًا على التاريخ الثقافي والاقتصادي والتجاري لجيلنا. فالطريقة التي نصنع بها اليوم النصوص، والصور، والأصوات، قد تغيرت جذريًا عما كانت عليه منذ ثلاثين عامًا. وأصبح امتزاج الوسائط - الذي استبقه اختراع الأفلام قبل أكثر من مائة عام - حقيقة واقعة الآن. وهكذا بدا كما لو أن السينما - الوسيط الذي حدد معالم القرن العشرين - لم تكن إلا الفصل الافتتاحي للوسائط الجديدة في القرن الحادي والعشرين. وفي الوقت الذي استمرت فيه التقنيات القديمة للكيمياء والميكانيكا في الوصول إلى عالم الإلكترونيات والصور الرقمية، كان على السينمائيين إعادة اكتشاف تلك الروح الجديدة. إن الوسيط يعيد اختراع ذاته، وكل ما تفكر فيه أصبح ممكنًا صنعه في فيلم.

كما أن الطريقة التى نستهلك بها الصور المتحركة قد شهدت تغيراً أكبر، ففى السبعينيات كان عشاق السينما ينظمون حياتهم حول جداول قاعات العرض الصغيرة المتخصصة فى أفلام الماضى، وقد يسافر الواحد منهم خمسين ميلاً لكى يلحق بعرض فيلم نادر. أما اليوم فهناك عشرات الآلاف من الأفلام قد أصبحت متاحة على أقراص مدمجة أو على الإنترنيت، ويمكنك أن تتأكد أنه بعد أن تنتهى جوجل من مسح كل كتب العالم، سوف تتحول إلى كل الأفلام العالمية لتصنع منها نسخًا رقمية. منذ ثلاثين عامًا كان القليلون منا هم الذين يقتنون الأفلام، أما اليوم فالقليلون هم من لا يقتنون الأفلام. لقد أصبحت الأفلام شبيهة بالكتب إلى حد كبير، كما أن الكتب على وشك أن تصبح أكثر سينمائية. وفى العقود الثلاثة الماضية تزايد تعرضنا لوسائل الترفيه الفيلمية أضعافًا مضاعفة، وبالنسبة لى كان هذا الانتقال عظيمًا لدرجة أننى أتصوره تحولاً كيفيًا، وليس كميًا فقط، وتغيراً فى معايشة السينما ذاتها. وما هو أكثر أهمية أنه كان له تأثير عميق على العقد الاجتماعى. (جزء كبير من الفصل السادس والسابع يتناول "عالم الوسائط" ذاك، الذى يسود حياتنا الآن).

وعبر أكثر من ثلاثة عقود، وأربع طبقات من الكتاب (وترجمات إلى الألمانية، والهولندية، والإيطالية، والتركية، والتشيكية، واليابانية، والفارسية، والكورية)، حدثت تغيرات على أجزاء من "كيف تقرأ فيلمًا" بشكل جذرى، كما لابد أنك تتوقع. فقد اختصرنا جانبًا كبيراً من التاريخ المبكر للسينما، لكى نفسح مجالاً لبعض التعليقات والملاحظات حول المشهد الراهن. كما أضيف الفصل السابع إلى الطبعة الثالثة، لكى نناقش العالم الرقمي الذى تطور كثيراً منذ عام ١٩٧٧ . وكانت الطبعتان الأولى والثانية تتضمنان معجمًا للمصطلحات، تطور كثيرًا حتى إنه أصبح كتابًا مستقلاً فى عام ١٩٩٩ باسم "قاموس الوسائط الجديدة". ولأن هناك الآن أدوات عديدة جدًا على الإنترنيت للبحث عن قوائم الكتب، فقد حلت محل القائمة الكبيرة فى الطبعات الأولى قائمة أقصر وأكثر إيجازًا بقراءات مقترحة، آمل أن تجدها أكثر فائدة.

لكن هناك فصولاً تغيرت قليلاً جداً، فقد تم تحديث الفصل الأول والثالث والخامس دون إجراء تغيرات جذرية، فالوسيط السينمائى لا يزال يحمل نفس العلاقة مع الفنون

الأخرى كما كان منذ ثلاثين عاماً. ولا تزال السيميوطيقا بالنسبة لى تبدو أفضل طريقة لفهم كيف تعنى الأفلام ما تعنيه (وتبدو الأمثلة المقتبسة عن الأساتذة القدامى هى التوضيح الأفضل). لقد تم وصف أساسيات نظرية السينما جيداً تماماً خلال القرن الأخير - رغم أن الأكاديميين المعاصرين قد لا يوافقون على ذلك - لذلك أعتقد أن العقود الأخيرة لم تذهب بعيداً عن الأعمال التى ناقشناها فى الفصل الخامس.

أما الفصل الثانى ("التكنولوجيا") فيمثل مشكلة، فالصليب المالطى الذى كان يقوم بدور الغالق، وحتى الكاميرا العاكسة، تبدوان اليوم من التحف القديمة الطريفة بالنسبة لجيل التكنولوجيا الرقمية، لكنهما لا يزالان هنا فى الطبعة الرابعة، لأنهما يوضحان مبادئ مهمة. فأحد مخاطر الوسائط الرقمية هو التجريد، رغم اعتقادى بأن فهم الطريقة الميكانيكية والكيميائية التى تعمل بها السينما مهم لفهم الوسيط السينمائى.

وسوف تجد تغيرات كبيرة فى الفصول الرابع والسادس والسابع، فأكثر من ثلاثين فى المائة من النص جديد، وهناك ١٢٥ صورة ورسماً توضيحياً جديدة. لكن أرجوك أن تفهم أنه رغم هذه التغييرات، فإن الفصلين الرابع "تاريخ السينما"، والسادس "الوسائط"، يظلان مجرد ملخص للتاريخ، وهناك عشرات الأفلام المهمة وبرامج التليفزيون المهمة والمثيرة للاهتمام لم تظهر هنا.

لقد كتبت الطبعة الأولى من "كيف تقرأ فيلماً" على آلة كاتبة كهربائية، كتبت عليها ملياراً ونصف مليار من الكلمات ككاتب بالقطعة فى الستينيات. ثم كتبت الطبعات الحديثة على سلسلة من البرامج الإلكترونية، وعملت على ملفات تمت استعادتها رقمياً للطبعة الثانية. وكانت تلك تجربة ساحرة، فأدوات الكاتب - مثل أدوات الرسام التشكيلى - يمكن أن تترك أثراً ملحوظاً على أعماله. لقد تضاعف طول روايات هنرى جيمس مرتين وثلاث مرات بمجرد أن امتلك القدرة المالية على التحول من الكتابة بخط يده إلى الإملاء. وكان إيرنست هيمنجواى يكتب بقلم رصاص وهو واقف على قدميه، ويمكنك أن تشعر بذلك فى كتاباته. والمزية الرئيسية فى برامج الكتابة على الكومبيوتر هى القدرة على المراجعة والتنقيح، وعندما كنت أعمل على الجمل القديمة فى الطبعة

الثانية، لاحظت على الفور كيف أن الحرفة قد تغيرت، لقد كنت أراجع الجملة مرات عديدة، فأجد العديد منها موجود للحفاظ على الإيقاع، ولقضاء وقت حتى أتمكن من تحديد ما أريد في ذهني أن أقوله، تلك وظيفة الكتابة على الآلة الكاتبة، ولقد أزلت كثيراً من هذا الحشو.

وعندما امتلكت القدرة على رؤية الفقرات في شكل أقرب إلى ما سوف تظهر عليه في الكتاب، كان ذلك مفيداً أيضاً، فأنت الآن تستطيع أن ترى مشكلات لم تكن ظاهرة في نص مكتوب على الآلة الكاتبة. (لقد كان ذلك بمقدورك في الماضي إذا تم جمع المادة في المطبعة، لكن ذلك كان رفاهية أغلى من قدرة معظم الكتَّاب). لقد أصبح البناء المعماري للكتابة أكثر أهمية، فالمخطوط اليدوي أو المكتوب على الآلة الكاتبة يحمل علاقة مع الكتاب المطبوع تشبه علاقة "اسكتش" بالقلم الرصاص مع اللوحة النهائية. أما الآن، بدأ الكتَّاب في امتلاك تحكم أكبر على المنتج النهائي تشبه قدرة الفنان التشكيلي على لوحته.

وربما كان الأكثر أهمية من إمكانية المراجعة والتنقيح وتزايد التحكم في معمار النص هو قدرة النشر الإلكتروني على الكتابة الفورية (في الزمن الحقيقي)، فقد كانت الكتب تُصنع بطريقة "التشغيلات"، وبمجرد أن يذهب الكتاب إلى المطبعة يصبح نهائيًا. كما أن اقتصاديات النشر جعلت الطبعات المتتالية صعبة، لكننا الآن نملك القدرة – وهو ما يستتبع المسئولية – للحفاظ على النص جديداً. وجنبًا إلى جنب هذه الإمكانية الجديدة هناك القدرة التفاعلية مع النص الإلكتروني، فلقد كنت أفتقد دائمًا الجانب الآخر من الحوار. أما الآن فأنا أتوقع أن أسمع على الأقل جانبًا منه. (هناك على مواقع الكتب تعليقات وتحديثات دائمة).

إن كل تلك المزايا فائقة الجدة التكنولوجية تثير الافتتان، لكن يجب عليك ألا تتخلى بهذه السرعة عن الحرف الكلاسيكية للوسائط. في مؤتمر للوسائط المتعددة في لوس أنجلس في فبراير ١٩٩٥، شاهدت عرضًا لتقنية الواقع الافتراضي من كويك تايم، وعندما رآه الجمهور الكبير انفجروا على الفور في التصفيق، ثم وصف المتحدث كيف

أن فريق العمل الافتراضى "فى آر" حاول فى البداية استخدام شريط الفيديو مادة لمصدر هذه التقنية، لكنهم رفضوها لصالح كاميرا فوتوغرافية بانورامية باهظة الثمن، ثم استقروا أخيراً على التصوير الفوتوغرافى مقاس ٣٥ مم من الطراز القديم. وقال فى تعجب: "السينما! إن لها قدرة فائقة على صنع صور ذات دقة لا تصدق!". عندئذ ضحك المحترفون من هوليوود من هذه المفارقة.

وكما أن الوسيط - السينما ذاتها - القادم من القرن التاسع عشر لن يختفى على الأرجح قريبًا جداً، فلن يختفى الكتاب أيضًا. إنه مثل العجلة، آلة بسيطة ذات قدرة متعددة حتى لو كانت بدائية على نحو ما، وليس هناك شخص عاقل يفضل شاشة كومبيوتر على صفحة مطبوعة جيداً لكى يقرأها نصاً، أو ينظر إلى صورة، فلقد زادت دقة هذه الإمكانية.

ومع ذلك، فإن الأمر فى النهاية لا يتعلق بالتفوق التقنى للطباعة على صفحات، وأن ذلك هو الذى يؤكد على القيمة الباقية للكتاب، وإنما الأمر يتعلق بواقعه المادى المحسوس. والمسألة ليست إلا مجرد وقت سوف تتمكن بعده التكنولوجيا الرقمية فى إتاحة دقة الطباعة وقدرتها البصرية، لكن ما لا يمكن لها أن تتيحه هو هذا الوجود المحسوس للكتاب. ففى عالم يتزايد فى الافتراضية والتجريد، سوف تصبح هذه الأشياء المادية - التى لها وزن، ورائحة، ويمكن لمسها - أكثر قيمة على نحو متزايد. لقد قال لنا ويليام كارلوس ويليامز: "ليست الأفكار، وإنما الأشياء".

ومن مزايا مراجعة وتنقيح "كيف تقرأ فيلمًا" عبر الأعوام، فرصة العمل مرة أخرى مع ديفيد ليندروث، وهانز مايكل بوك. فكما كان فى السابق، قدم ديفيد ليندروث رسوماً مبدعة جذابة، وأضاف الكثير إلى تجسيد هذه المفاهيم، وكان عطاؤه لا يقدر بثمن. أما هانز مايكل بوك - المحرر العام للطبعة الألمانية - فقد أعطى مرة أخرى نكهة أصيلة فى ترجمته. كما أن المحررين سيبيل توم من مطبعة جامعة أكسفورد، وفرانك ستريكستروك من روهلت فيرلاج، قدما دعمًا صبوراً وعطاء قيمًا خلال إصدار الكتاب. وكان مترجمو الطبعات الإيطالية، والتشيكية، والتركية، قد قدموا تصحيحات وتعليقات

مفيدة. أما محرر الصور لهذه الطبعة جو دون فقد قام بجهد برائع. واعتنت جيسيكا رايان – المحررة المديرة في أكسفورد – بهذا المشروع المعقد. ولهم جميعًا جزيل شكري.

أنا ممتن لزوجتي وأطفالي. فبينما من التقليدي في مثل هذه المقدمات تقديم الشكر لعائلتك، فإن امتناني في هذه الحال مضاعف. إنهم لم يقدموا لي فقط الدعم، والتشجيع، والصبر الذي يحتاجه كل كاتب، لكنهم ساهموا عبر الأعوام بشكل مباشر، فكانت مساعدتهم في البحث، والإعداد، والبرمجة، لا تقدر بثمن. وأرجو أن يتفقوا معي في أن هذا المشروع العائلي كان ممتعًا أكثر من بيع الأشياء المستعملة في فناء المنزل أيام الآحاد.

جيه إم

ساج هاربور، نيويورك

نوفمبر ٢٠٠٨

مدخل إلى الطبعة الثانية

هل من الضروري حقًا أن نتعلم كيف نقرأ فيلمًا؟ من الواضح أن أي إنسان لديه الحد الأدنى من الذكاء، وعمره أكثر من عامين، يستطيع بشكل أو بآخر أن يفهم المضمون الأساسي لفيلم، أو تسجيل، أو برنامج إذاعي أو تليفزيوني، دون الحاجة إلى أي تدريب خاص. ولكن لأن الوسائط تحاكي الواقع بقدر كبير، فإننا نشعر بها بحواسنا على نحو أسهل كثيرًا من إدراكنا وفهمنا إياها. لقد غيرت السينما والوسائط الإلكترونية بشكل جذري الطريقة التي ندرك بها العالم - وندرك أنفسنا - خلال القرن الماضي، لكننا مع ذلك نقبل بشكل طبيعي تمامًا الكم الهائل من المعلومات التي تعطيها لنا بجرعات كبيرة، دون أن نتساءل عن الطريقة التي تخبرنا بها ما تخبرنا به. وكتاب "كيف تقرأ فيلمًا" هو بحث في فهم تلك العملية الحاسمة المهمة، على مستويات عديدة.

فالسينما والتلفزيون هما في المقام الأول وسيطان عامان للاتصال، وهناك قواعد أساسية مهمة في الإدراك تقوم بعملها، ويدرس الفصل الثالث "اللغة السينمائية: الإشارة وقواعد النحو" عددًا من هذه المفاهيم. وعلى مستوى أكثر تقدمًا، فإن السينما فن معقد - ولعله أهم فن في القرن العشرين - وله تاريخ معقد في النظرية والممارسة. ويتناول الفصل الأول "الفيلم كفن" كيف أن السينما يمكن أن تقع في طيف الفنون الأكثر تقليدية، ويحاول الفصل الرابع "شكل تاريخ السينما" تقديم مسح موجز لتطور فن الأفلام، ويدرس الفصل الخامس "نظرية السينما: الشكل والوظيفة" بعضًا من التطورات النظرية الكبرى خلال السنوات الخمسة والسبعين الماضية.

والسينما وسيط وفن، لكنها أيضًا تقنية شديدة التعقيد والتفرد. وأرجو أن يكون الفصل الثاني "التكنولوجيا: الصورة والصوت" عرضًا بسيطًا لعلم السينما المعقد.

ورغم سيطرة السينما، فإن تطور الوسائط الإلكترونية - الأسطوانات، والراديو، والشرائط، والتليفزيون، والفيديو - قد سارت جنبًا إلى جنب تطور السينما خلال القرن العشرين. وأصبحت العلاقة بين السينما والوسائط أكثر قوة عامًا بعد عام، ويضع الفصل السادس موجزًا للنظرية العامة لوسائط الاتصال (سواء كانت مطبوعة أو إلكترونية)، ويناقش التكنولوجيا المعقدة للوسائط الإلكترونية، وينتهي بمسح لتاريخ الراديو والتليفزيون. ومنذ صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب من ثلاثين عامًا، أصبحت السينما جزءًا من عالم أكبر كثيرًا من الوسائط السمعية البصرية، ويستكشف الفصل السابع هذا العالم الجديد.

وكما ترى من هذه المقدمة، فإن بناء "كيف تقرأ فيلمًا" شامل أكثر من كونه خطيًا. وفي كل من الفصول السبعة كان القصد هو محاولة تفسير القليل من طريقة عمل السينما علينا من الناحية السيكولوجية، وطريقة تأثيرها علينا من الناحية السياسية. لكن هذين السؤالين المحوريين المتلازمين يمكن تناولهما من زوايا عديدة، فلأن معظم الناس يفكرون في السينما أولاً باعتبارها فنًا، فقد بدأت بهذا العنصر من الظاهرة. ولأن من الصعب فهم كيف أن الفن قد تطور، دون بعض المعرفة بالتكنولوجيا، فإن الفصل الثاني يمضي على الفور إلى مناقشة علم السينما. وبدراسة التكنيك، يمكن لنا أن نبدأ في اكتشاف كيف أن السينما تعمل كلغة (الفصل الثالث). ولأن الممارسة تسبق النظرية (أو يجب عليها ذلك)، فإن تاريخ الصناعة والفن (الفصل الرابع) يمضي إلى صنع مفاهيم ذهنية (الفصل الخامس). وننتهي بتوسيع المجال فنرى الأفلام في سياق أكبر من وسائط الاتصال (الفصل السادس) والثورة الرقمية (الفصل السابع).

يبدو هذا الترتيب منطقيًا بالنسبة لي، غير أن القراء قد يفضلون البدء بالتاريخ أو النظرية، باللغة أو التكنولوجيا، وفي الحقيقة أنه قد تم بناء الكتاب بطريقة تسمح بقراءة الأقسام مستقلة وفي أي ترتيب. (لقد أدى ذلك إلى بعض التكرار، لذا أرجو من القارئ تسامحه). وأرجو أن تتذكر أنه في أي عمل من هذا النوع هناك ميل لإعطاء "وصفة" أكثر من مجرد "وصف" الظاهرة التي ندرسها. وهناك مئات من المفاهيم التحليلية سوف نناقشها في الصفحات التالية، لكنني أرجو أن يعتبرها القارئ مجرد مفاهيم

وأدوات تحليلية، وليس بوصفها قوانين جاهزة. دراسة السينما مثيرة للاهتمام؛ لأنها في حالة تطور دائم، وأرجو أن يكون كتاب "كيف تقرأ فيلمًا" أداة للجدل والمناقشة والنفع. وفي أية محاولة للفهم، تكون الأسئلة عادة أكثر أهمية من الإجابات.

وفي النهاية أنا ممتن بشكل خاص لطلابي عبر الأعوام، ورغم أنهم قد لا يعلمون ذلك، فقد أعطوا على الأقل بقدر ما أخذوا.

الفصل الأول

الفيلم بوصفه فنًا

"كيف أن ترجمة فكرة إلى لغة الفن تؤثر في الفكرة؟ ما أشكال الفكرة في كل لغة فنية محددة؟"

طبيعة الفن

طرق النظر إلى الفن

مجال التجريد

طرق الخطاب الفنى

علاقات الإنتاج

السينما، والتسجيل، وفنون أخرى

السينما، والتصوير الفوتوغرافي، والتصوير التشكيلى

السينما والرواية

السينما والمسرح

السينما والموسيقى

السينما وفنون البيئة

بنية الفن

طبيعة الفن

إذا كان الشعر هو ما لا يمكن لك ترجمته، كما قال روبرت فروست، فإن "الفن" هو ما لا يمكن أن تقدم له تعريفًا. ومع ذلك فإن من الممتع أن نحاول ذلك. فالفن يغطي مجالاً واسعًا من الفعل الإنساني، حتى إنه يصبح أقرب إلى أن يكون موقفًا أكثر من كونه نشاطًا. وعبر الأعوام، اتسعت حدود معنى الكلمة، ببطء ولكن بانتظام دائم. والمؤرخ الثقافى ريموند ويليامز يعتبر الفن إحدى "الكلمات الأساسية"، التى يجب على المرء أن يفهمها من أجل أن يفهم العلاقات المتبادلة بين الثقافة والمجتمع. وكما هو الحال مع كلمات مثل "الجماعة"، و"النقد"، و"العلم"، فإن تاريخ كلمة "الفن" يكشف عن ثروة من المعلومات حول أعمالنا الحضارية، ومراجعة هذا التاريخ سوف تساعدنا على أن نفهم كيف أن فنًا جديدًا نسبيًا هو السينما يتلاءم مع النمط العام للفن.

لقد اعترف القدماء بسبعة نشاطات باعتبارها فنونًا: التاريخ، والشعر، والكوميديا، والتراجيديا، والموسيقى، والرقص، والفلك، وكان لكل منها إلهته الخاصة، وقواعده ومقاصده، لكن الفنون السبعة يوحدها دافع مشترك: أنها أدوات، مفيدة فى وصف الكون ومكاننا فيه. إنها طرق لفهم ما هو غامض فى الوجود، وهى ذاتها تملك هالة من هذا الغرض. ونتيجة لذلك، فإن كلاً منها يمثل وجهًا من أوجه النشاط الدينى: ففنون الأداء تحتفى بالطقوس، والتاريخ يسجل تاريخ العنصر البشرى، والفلك يبحث فى السماوات. وفى كل من هذه الفنون السبعة الكلاسيكية يمكن لنا أن نكتشف جذور التصنيفات الثقافية والعلمية المعاصرة. وعلى سبيل المثال، فإن التاريخ لا يفضى إلى العلوم الاجتماعية المعاصرة، ولكن أيضًا إلى السرد النثرى (الرواية، والقصص القصيرة، وما إلى ذلك). والفلك من ناحية أخرى، يمثل طيفًا واسعًا من العلم الحديث،

في الوقت الذى يوحى فيه أيضًا بوجه آخر من العلوم الاجتماعية فى وظائفه الفلكية فى التنبؤ والتفسير. وتحت تصنيف الشعر، أقر الإغريق والرومان بثلاث معالجات: الغنائى، والدرامى، والملحمى، وكلها تؤدى إلى الفنون الأدبية المعاصرة.

ومع ذلك فإن كلمة "الفن" اتخذت، بحلول القرن الثالث عشر معانى أكثر عملية، وكانت "الفنون الحرة" تدرس فى جامعات القرون الوسطى على أنها تتضمن أيضًا سبعة مكونات، لكن طريقة التعريف كانت قد تغيرت، فالفنون الأدبية كما كانت فى الفترة الكلاسيكية – التاريخ، والشعر، والكوميديا، والتراجيديا – اندمجت فى خليط غامض من الفلسفة والأدب، ثم أعيد تنظيمها طبقًا لقواعد تحليلية تحت عنوان "المنهج التمهيدى" الذى يضم "النحو"، و"الخطابة"، و"النطق"، وهى عناصر بنائية للفنون أكثر من كونها خصائص لها. وحذف "الرقص" من القائمة وحلت محله "الهندسة"، بما كان يؤذن بالأهمية المتزايدة للرياضيات. ولم تبق إلا الموسيقى والفلك دون تغيير عن التصنيفات القديمة.

أما خارج دوائر الجامعة، فكانت كلمة "الفن" أكثر مرونة، فما زلنا نتحدث عن "فن الحرب"، و"فنون" العصور الوسطى، وحتى "فن" الصيد بالصنارة. وبحلول القرن السادس عشر، كان "الفن" مرادفًا لكلمة "المهارة"، وعلى سبيل المثال كان صانع العجلات فنانًا بقدر ما كان الموسيقى فنانًا، فكل منهما يملك مهارة خاصة.

وبحلول أواخر القرن السابع عشر، بدأ يضيق مجال الكلمة مرة أخرى، وتزايد تطبيقها على نشاطات لم تكن الكلمة تشملها من قبل – مثل التصوير التشكيلى، والنحت، والرسم، والعمارة – وهى ما نعرفه الآن باسم "الفنون الجميلة". وكان تزايد مفهوم العلم الحديث باعتباره منفصلاً عن ومتناقضًا مع الفنون، يعنى أن "الفلك" و"الهندسة" لم يعودا يعتبرا من الفنون مثل "الشعر" أو "الموسيقى". وبحلول أواخر القرن الثامن عشر. سادت الرؤية الرومانسية تجاه الفنان باعتباره صاحب موهبة خاصة، وهو ما أعاد بعضًا من الهالة الدينية التى أحاطت بالكلمة فى العصور

الكلاسيكية. وبدأ الآن تفريق بين "الفنان" و"الصنايعي"، فالأول مبدع أو خلاق، أما الثاني فهو مجرد صانع ماهر.

وفي القرن التاسع عشر، ومع تطور مفهوم العلم، استمر مفهوم الفن في أن يكون أكثر ضيقًا، كما لو كان ذلك رد فعل لنشاط منطقي ديني، فما كان يسمى من قبل "الفلسفة الطبيعية" أصبح اسمه "العلم الطبيعي"، وفن الخيمياء أصبح علم الكيمياء. لقد تم تعريف العلوم الجديدة باعتبارها نشاطات ذهنية، تعتمد على مناهج عمل صارمة. أما الفنون (التي تزايدت رؤيتها باعتبارها ليست علمًا) فقد اكتسبت بدورها تعريفًا أكثر وضوحًا.

وعند منتصف القرن التاسع عشر، تطورت الكلمة بشكل أو بآخر إلى مجموعة من المعاني كما نعرفها اليوم. فهي تشير أولاً إلى الفنون البصرية أو "الجميلة"، ثم بشكل أكثر اتساعًا إلى الأدب وفنون الموسيقى. وفي بعض الحالات كانت الكلمة تمتد لتشمل فنون الأداء – رغم أنها كانت في المعنى الفضفاض تحمل دلالة المهارات كما كانت في القرون الوسطى – لكنها كانت تستخدم في أغلب الحالات لتشير إلى المهارات الأكثر تعقيداً. واستمر المعنى الرومانسي للفنان باعتباره شخصًا مختارًا موهوبًا، وظل التمييز بين "الفنانين" من جانب و"الصنايعية" من جانب آخر، لكن الفنانين تميزوا أيضًا عن "الأرتيستات" (فنانو الأداء) الذين كانت لهم مكانة اجتماعية وثقافية أدنى.

ومع تأسيس مفهوم "العلوم الاجتماعية" في أواخر القرن التاسع عشر، اكتمل طيف النشاط الثقافي الحديث، وأصبح مجال الفن أكثر ضيقًا، كما نعرفه الآن. فتلك الظواهر التي تفضي إلى الدراسة بمنهج علمي كانت توضع تحت تصنيف العلم، ويتم تعريفها على نحو صارم. أما الظواهر الأخرى، الأقل تعرضًا للتجريب المعملي وتقنياته، لكنها كانت لا تزال منظمة بالمنطق والوضوح، فقد تم وضعها في منطقة رمادية للعلوم الاجتماعية (الاقتصادية، علم الاجتماع، السياسة، علم النفس، وبعض الفلسفة أحيانًا). أما مناطق النشاط الذهني التي لا تقع في مجال العلوم الفيزيائية أو الاجتماعية، فقد تركت لمجال الفن.

ولأن تطور العلوم الاجتماعية أدى بالضرورة إلى تحديد المغزى العملى والنفعى للفنون، وربما كان رد فعل تلك الظاهرة هو ظهور نظريات علم الجمال. فمن خلال الجذور الممتدة فى النظرية الرومانسية، عن الفنان كنبى وكاهن، احتفت حركة "الفن للفن" فى أواخر العصر الفيكتورى بالشكل، وأعطته أهمية على المضمون، ليتغير معنى كلمة الفن مرة أخرى. لم تعد الفنون مجالاً لفهم العالم، وأصبحت غاية فى حد ذاتها، وأعلن والتر باتر أن "كل الفنون تطمح إلى الموسيقى". وهكذا أصبح التجريد – أو الشكل الخاص – هو أساس العمل الفنى، والمعيار الرئيسى الذى يحكم به على الأعمال الفنية في القرن العشرين. (أنا مدين هنا لبحث ريموند ويليامز "كلمات أساسية: معجم للثقافة والمجتمع").

وتسارع الاتجاه نحو التجريد خلال الثلثين الأولين من القرن العشرين. لقد كانت الحركة الطليعية فى القرن التاسع عشر تأخذ مفهوم التقدم من تطور التقنيات الصناعية، وقررت أن فنًا ما يجب أن يكون بالضرورة أكثر "تقدمًا" عن فن آخر. وكانت النظرية الطليعية فكرة سائدة فى التطور التاريخى للفنون من العصر الرومانسى حتى أواخر القرن العشرين، وعبرت عن نفسها على نحو أفضل فى مجال التجريد. وفى هذا المجال كانت الفنون تحاكى العلوم والتكنولوجيا، وتبحث عن العناصر الأساسية فى "لغاتها"، وأصغر جزىء فى التصوير التشكيلى أو الشعر أو الدراما، وكلما كان العمل الفنى أكثر تجريداً، فلابد أنه يظهر هذه الأساسيات على نحو أفضل.

وقدمت حركة "دادا" فى عشرينيات القرن العشرين محاكاة ساخرة لهذا التطور، وكانت لهذه المحاكاة أصداء (ولكن بدون الحس الفكاهى) فى أعمال حركة "النزعة الأكثر ضآلة" minimalist فى منتصف القرن العشرين، وكان ذلك علامة على نهاية نضال الحركة الطليعية من أجل التجريد، فى مسرحيات صامويل بيكيت الاثنتين والأربعين (ورواياته ذات العشر صفحات)، ولوحات التدريبات اللونية عند جوزيف ألبيرس، وأعمال الموسيقى الصامتة عند جون كيدج. ومع اختزال الفن إلى أصغر جزيئاته، كان الاختيار الوحيد أمام الفنانين (إلى جانب التقاعد) هو البدء مرة أخرى

في إعادة أبنية الفنون، وبدأ هذا التوليف على نحو حثيث في الستينيات (رغم أنه كان لدى تجريديي الطليعة ورقة أخيرة للعب بها: حركة فن المفهوم في السبعينيات، والتي حذفت العمل الفني كلية، وأبقت فقط على الفكرة وراءه).

وجاءت نهاية افتتان الحركة الطليعية بالتجريد في الوقت الذي كانت في الثقافة السياسية والاقتصادية تكتشف مغالطة التقدم، وتطور بدلاً منها نظرية "الحالة الثابتة" للوجود. ومن وجهة نظر القرن الحادي والعشرين، يمكننا أن نقول إن الفن قد انتقل بسرعة وسهولة أكبر من السياسة والاقتصاد.

وبينما لم يكن التسارع نحو التجريد - الذي كان بالتأكيد العامل الأهم في التطور التاريخي للفنون خلال القرن العشرين - هو العامل الوحيد، فقد كانت القوة التي تقاوم هذه النزعة هي الإحساس المستمر بالبعد السياسي في الفن، سواء في جذوره في المجتمع، أو في قدرته على تفسير بناء المجتمع.

إن قوة هذه العلاقة في الثقافة الغربية (والتي أدت بالقدماء إلي أن يضعوا "التاريخ" في نفس مصاف "الموسيقى") لم تكن سائدة، لكن لها تاريخ طويل مشرف موازٍ للدافع الجمالي نحو التجريد، وإن كان تابعًا له. وفي السبعينيات، عندما صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب، بدا أن النزعة التجريدية والاختزالية في طريقها للاختفاء، وأن البعد السياسي للفن - أي طبيعته الاجتماعية - تتزايد أهميته. والآن ومن موقعنا في بداية القرن الحادي والعشرين، والعقد الأول منه بشكل خاص، يبدو أن ذلك لم يتحقق، على الأقل بالدرجة التي توقعناها. وبدلاً من ذلك، فإن معظم الفنون - والسينما مهمة بينها - قد استقرت على فترة من الهدوء التجاري. وهناك تزايد واضح في الجانب السياسي والاجتماعي لمعظم الفنون المعاصرة، ويمكنك أن ترى ذلك في التأثير السائد في موسيقى الراب، وازدهار السينما اللاروائية، وعشرات من قنوات كيبل تليفزيون الواقع، وحتى ثورة اليوتيوب. ومع ذلك، فإن السياسة التي تعكسها هذه الفنون لم تتقدم كثيراً أبعد من المرحلة التي وصلت إليها في عام ١٩٧٠، فلا تزال نفس الأمور تهمنا بشكل أو بآخر كما كانت عليه آنئذ. "لا تقتل من يوصل الرسالة" (ولا تلق

باللوم على الفنانين). وبينما فهم الفنانون وتقبلوا مرور الحركة الطليعية، فإن السياسيين لم يحرروا أنفسهم بعد من الاعتماد على الجدل اليسارى الذى كان يغذى منطق الحركة الطليعية.

وهكذا فإن هناك مزيداً من السياسة فى الفن - إنها فقط سياسة لا تزال ساذجة. وعلاوة على ذلك، فإن انفجار تكنولوجيا الفنون منذ منتصف السبعينيات - وهو الموضوع الذى سوف نناقشه ببعض التفصيل فى الفصلين السادس والسابع - قد غطى وحل محل المعنى الجديد الذى توقعناه. وهذه التكنولوجيا هى العامل الأساسى الثالث الذى حدد تاريخ الفنون خلال السنوات المائة الماضية.

لقد كان إنتاج الفن أصلاً يتم فى "الزمن الحقيقى": المغنى يغنى الأغنية، الحكواتى يروى الحدوتة، الممثلون يمثلون الدراما. وتطور فترة ما قبل التاريخ إلى فن الرسم والكتابة (من خلال الرسوم التصويرية) كان يمثل قفزة هائلة فى نظم التواصل. لقد أمكن تخزين الصور، وحفظ القصص، لكى تتم استعادتها بالضبط بعد ذلك. وطوال سبعة آلاف سنة كان تاريخ الفنون فى جوهره تاريخ هذين الوسيطين التجسيديين: التصويرى والأدبى.

وكان تطور وسائط التسجيل - بشكل مختلف عن وسائط التجسيد فى النوع والدرجة - مهماً من الناحية التاريخية، كما كان اختراع الكتابة قبل سبعة آلاف عام. وهكذا فإن الفوتوغرافيا، والسينما، وتسجيل الصوت، قد حولت معًا وبشكل كبير منظورنا التاريخى.

لقد جعلت فنون التجسيد من الممكن "إعادة خلق" الظواهر، لكنها كانت تحتاج إلى تطبيق معقد لنظم وشفرات لغوية. وعلاوة على ذلك، فقد كانت هذه اللغات يتم التلاعب بها بواسطة الأفراد، لذلك كان عنصر الاختيار بالغ الأهمية فى فنون التجسيد تلك. وهذا العنصر هو مصدر معظم جماليات الفنون التصويرية والأدبية. وما يهم الجماليين ليس "ما"، وإنما "كيف" يقال.

وفى تناقض شديد، فإن فنون التسجيل تقدم خطًا من التوصيل أكثر مباشرة بكثير بين الموضوع والمشاهد. إن لها بدورها نظمها الشفرية ومواضعاتها الخاصة بها، فمن الصحيح تمامًا أن نقول إن السينما أو فنون التسجيل (بكل ما تشمله من الوسائط السمعية البصرية) ليست هى الواقع بأى حال. لكن لغة وسائط التسجيل أكثر مباشرة وأقل التباسًا وغموضًا من اللغة المكتوبة أو التصويرية. وبالإضافة إلى ذلك، كان تاريخ فنون التسجيل – حتى وقت قريب – تقدم مباشر ومضطرد فى اتجاه أكبر قدر من مشابهة الواقع. والسينما الملونة تقدم واقعًا أكبر من سينما الأبيض والأسود، والسينما الناطقة موازية أكثر للتجربة الحقيقية من السينما الصامتة، وما إلى ذلك.

إن هذا الاختلاف النوعى بين وسائط التجسيد ووسائط التسجيل؛ اختلاف بالغ الوضوح لهؤلاء الذين يستخدمون وسائط التسجيل من أجل أغراض علمية. وعلى سبيل المثال، فإن علماء الأنثروبولوجيا يعون تمامًا مزايا السينما على الكلمة المكتوبة. والسينما لا تزيل فقط تدخل طرف ثالث بين الموضوع والمشاهِد، لكنها تقلل بشكل كبير التشويه الناتج بالضرورة عن تدخل الفنان. والنتيجة هى طيف من الفنون يشبه ما يلى:

- فنون الأداء، التى تحدث فى الزمن الحقيقى.
- فنون التجسيد، التى تعتمد على نظم شفرية ومواضعات للغة (سواء كانت تصويرية أو أدبية)، لكى تعطى المشاهِد معلومات حول الموضوع.
- فنون التسجيل، التى تقدم طريقًا مباشرًا بين الموضوع والمشاهِد، لكن الوسائط ليست بدون نظمها الشفرية الخاصة بها، لكن أكثر مباشرة كيفيًا من وسائط فنون التجسيد.

هذا هو الحال، حتى الآن. فتطبيق التكنولوجيا الرقمية فى السينما والفنون السمعية، ذلك التطبيق الذى قفز قفزة كبيرة منذ أواخر الثمانينيات، يشير إلى مستوى جديد من الخطاب (أو الحوار مع المتلقى – المترجم)، مستوى يُحدث ثورة فى موقفنا تجاه فنون التسجيل. وبكلمات بسيطة، فإن التقنيات الرقمية – مثل تغيير الصور

والتلاعب بها بالكومبيوتر - تدمر تصديقنا وإيماننا بصدق الصور والأصوات التي نراها ونسمعها. إن المشابهة مع الواقع تستمر في الوجود، لكننا لم نعد قادرين على أن نثق في أعيننا وآذاننا. وسوف نناقش هذه التطورات المهمة بتفصيل أكبر في الفصل السابع.

طرق النظر إلى الفن

لكى نفهم كيف قامت فنون التسجيل بتأسيس مكان لها فى طيف الفنون، فمن الضرورى أولاً أن نحدد بعضاً من المفاهيم الأساسية لهذا الطيف. فهناك تنويعة كبيرة من العوامل ذات العلاقة بين بعضها البعض، والتى تعطى الفنون الكلاسيكية والفنون الحديثة شخصية كل منها الخاصة، بما يؤدى إلى بعض المعادلات الجمالية المعقدة. وهناك نظامان لتنظيم هذا الطيف أحدهما تعود جذوره أصلاً إلى القرن التاسع عشر، والآخر أكثر معاصرة، وسوف نشرحهما تواً.

مجال التجريد

تعتمد النظم القديمة للتصنيف فى تعريفها على درجة تجريد كل فن. وتلك واحدة من أقدم النظريات فى الفن، تعود إلى "فن الشعر" لأرسطو (فى القرن الرابع قبل الميلاد)، وطبقًا لها فإن أفضل طريقة لفهم الفن هى أنه نوع من المحاكاة، تقليد للواقع يعتمد على "وسيط" (من خلاله يتم التعبير عن هذا التقليد)، وعلى الطريقة (التى يتم بها استخدام الوسيط). وكلما اقترب الفن من المحاكاة، فإنه يبتعد عن التجريد، لكن ليس هناك - على الإطلاق - فن قادر تماماً على نسخ الواقع.

وهناك فى الرسم التوضيحى (A) تخطيط لطيف الفنون طبقًا لدرجة اقترابها أو ابتعادها عن التجريد.

ففنون التصميم (الملابس، الأثاث، أدوات الطعام، وما إلى ذلك)، والتى لا يُعترف حتى بدخولها فى الطيف الفنى، يمكن أن تجدها على اليسار من المقياس، فهى تقترب جداً من المحاكاة (الشوكة شديدة القرب من نسخ فكرة شوكة)، وهى أقل تجريداً. وبالانتقال على المقياس من اليسار إلى اليمين سوف نجد العمارة، والتى تتسم فى العادة بنصيب جمالى منخفض (رغم أن ذلك لم يعد سارياً، فمع ظهور التصميم على الكومبيوتر، تمكن جيل جديد من "معماريى التصميم" مثل فرانك جيهرى، من صنع مبانٍ معمارية بعيدة عن مبدأ الحداثة الذى يقول إن "الشكل تابع للوظيفة")، ثم يأتى فن النحت، وهو فن بيئى وتصويرى فى وقت واحد، ثم التصوير التشكيلى، والفنون التصويرية الأخرى فى مركز المنطقة التصويرية من الطيف.

وتجمع الفنون الدرامية بين عناصر تصويرية وسردية بمقاييس ونسب مختلفة. فالرواية، والقصة القصيرة، وأيضًا اللارواية فى العادة، تقع بوضوح فى المنطقة السردية. ثم يأتى الشعر، ورغم أنه سردى فى طبيعته، فإنه يميل أيضًا فى اتجاه الطرف الموسيقى من الطيف (لكنه قد يميل أحيانًا إلى الاتجاه الآخر، التصويرى)، ويجمع الرقص بين عناصر السرد والموسيقى، وأخيراً، وفى أقصى يمين الطيف، تأتى الموسيقى، الأكثر تجريدية و"جمالية" بين الفنون، لذلك قال والتر باتر: "كل الفنون تطمح إلى حالة الموسيقى".

أين يقع التصوير الفوتوغرافى والسينما من هذا الطيف؟ لأنهما من فنون التسجيل، فهما يغطيان مجالاً كاملاً من هذا الطيف الكلاسيكى. فالتصوير الفوتوغرافى – وهو حالة خاصة من السينما (صور ثابتة بدلاً من المتحركة)، يجد لنفسه موقعًا طبيعيًا فى المنطقة التصويرية من الطيف، لكنه يستطيع أيضًا أن يفى بوظائف فى المناطق العملية والبيئية على اليسار من هذا الموقع.

وتغطى السينما مجالاً واسعًا، من العملى والتطبيقى (إنها كاختراع تقنى تعنى أداة علمية مهمة) وحتى البيئى، مروراً بالتصويرى، والدرامى، والسردى، وحتى الموسيقى، ورغم أننا نعرفها أكثر باعتبارها إحدى الفنون الدرامية، فالسينما أيضًا

تصويرية فى جوهرها، وهذا هو السبب فى أن الأفلام يتم جمعها فى متاحف الفن أكثر من مكتبات الأفلام، كما أن لها أيضًا عنصرًا سرديًا قويًا أكثر من الفنون الدرامية الأخرى، وهى السمة التى أدركها السينمائيون منذ دى دابليو جريفيث D. W. Griffith، الذى أشار إلى تشارلز ديكنز Charles Dikens باعتباره واحدًا من أسلافه. وبسبب إيقاعاتها البصرية الواضحة المنظمة، بالإضافة إلى شريط الصوت، فإن لها صلات قوية بالموسيقى. وأخيرًا فإن السينما – فى أكثر حالاتها تجريدًا – تعتبر فنًا بيئيًا أيضًا، ومع تقدم تقنيات العرض، فإن المعماريين يمضون قدمًا فى التكامل بين الخلفية الفيلمية وتصميماتها المجسدة. (من أجل رؤية لمستقبلنا، وقد أصبح غارقًا فى الأفلام، انظر فيلم ستيفن سبيلبيرج "تقرير الأقلية"، ٢٠٠٢).

وطيف التجريد ذلك ليس إلا واحدًا من طرق تنظيم التجربة الفنية، وهو ليس قانونًا على الإطلاق. فمن السهل وضع المنطقة الدرامية داخل المنطقة التصويرية والسردية، ويمكن الجمع بين الفنون التطبيقية والبيئية، وما هو مهم هنا هو تحديد مدى التجريد، من الفنون الأكثر محاكاة إلى الأقل محاكاة.

(دعنا نتذكر هنا أن ما نفعله فن أكثر من كونه علمًا. والرسوم التوضيحية والتقسيمات هنا – وفى الكتاب كله – يجب عدم اعتبارها نوعًا من القوانين، إنها ببساطة ليست إلا طرقًا للرؤية، ومحاولات للفهم. وإذا أعجبتك هذه التجريدات، حاول أن يكون لك تقسيماتك الخاصة بك، وإذا لم تعجبك انتقل إلى الفصل الثانى).

طرق الخطاب الفنى

والطريقة الثانية الأكثر معاصرة لتصنيف الفنون المختلفة، تعتمد على العلاقات بين العمل الفنى، والفنان، والمتلقى. وهذا المثلث الذى يمثل التجربة الفنية يُبعد تركيزنا على العمل الفنى ذاته، ليقترب من وسيط التواصل والتوصيل. وهنا تأتى درجة التجريد، ولكن فقط لأنها تؤثر على العلاقة بين الفنان والمتلقى. ونحن غير مهتمين الآن بنوع العمل ذاته، وإنما بطريقة نقله إلى المتلقى.

ومن خلال هذا النوع من التنظيم، فإن نظام التواصل الفنى يبدو شبيهًا بالرسم التوضيحى (B). فالمحور الرأسى يمثل التجربة الآنية المباشرة لفن ما، أما المحور الأفقى فيمثل نقله أو سرده. فالقطع الفنية المقتناة، والتجسيدات التصويرية، والتسجيلات التصويرية (المنطقة أعلى المحور الأفقى)، تحتل المكان أكثر من الزمان. أما فنون الأداء، والأدب، والتسجيلات السينمائية، فهى على علاقة أكثر بالزمان منها إلى المكان. (فى الرسم التوضيحى A كانت الفنون المكانية تحتل الجانب الأيسر من الطيف، بينما الفنون الزمانية إلى اليمين).

لاحظ أن أى فن ما لا يحتل نقطة فى الرسم التوضيحى B، وإنما منطقة. فالبناء ليس مجرد قطعة فنية لكنه فى جانب منه تجسيد، وفى بعض الأحيان أداء. (النقاد المعماريون كثيراً ما يستخدمون لغة الدراما لوصف تجربة بناء ما، فنحن أثناء حركتنا فيه فإن تجربتنا تلك تحدث فى الزمن). وعلاوة على ذلك، فإن فنون التسجيل تستخدم فى العادة عناصر الأداء والتجسيد.

والطيف فى الرسم التوضيحى (A) يعطينا فهرسًا (أو مرجعًا) لدرجة التجريد الكامنة والمتضمنة فى فن ما، أو بكلمات أخرى يصف العلاقة الفعلية بين الفن ومادة موضوعه. أما الرسم التوضيحى (B) فيعطينا صورة مبسطة للطرق المختلفة للخطاب الفني، المتاحة للفنان.

علاقات الإنتاج

هناك عنصر أخير من التجربة الفنية يجب علينا دراسته، وهو "علاقات الإنتاج". كيف ولماذا يتم إنتاج الفن؟ كيف ولماذا يتم استهلاكه؟ وفى الرسم التوضيحى (C) "مثلث" للتجربة الفنية.

ودراسة العلاقة بين الفنان والعمل الفنى تفضى إلى نظريات إنتاج الفن، بينما تحليل العلاقة بين العمل الفنى والمتلقى يعطينا نظريات استهلاك الفن. والضلع الثالث

من هذا المثلث، الواصل بين الفنان والمتلقى، ظل حتى الآن نوعًا من الإمكانية أكثر من كونه فعليًا، برغم الاهتمام المتزايد بالوسائل التفاعلية للتواصل، والذى بدأ مع بداية الثمانينيات مع تطور خدمات الإنترنت، وقد فتح الآن هذه العلاقة أمام بعض الإمكانات الجديدة المثيرة للاهتمام. وللمرة الأولى، فإن لدى الفنان والمتلقى تكنولوجيا للتعاون بينهما، ومدونات الإنترنت مثال مدهش على مثل هذا التعب، كذلك الألعاب التى يشترك فيها العديد من اللاعبين، وتأليف القصص بشكل تفاعلى.

وسواء كانت معالجتنا للتجربة الفنية من وجهة نظر الإنتاج أو الاستهلاك، فإن هناك مجموعة من المحددات التى تعطى شكلاً خاصًا للتجربة، وكل من هذه المحددات يقوم بوظيفة، وكل وظيفة تفضى بالتالى إلى نظامها العام للنقد. وفى الرسم التوضيحى (D) ملخصًا لهذه المحددات، ووظائفها، ونظم النقد التى تدعمها.

وتعمل محددات علاقات الإنتاج فى معظم النشاطات الإنسانية، لكن عملها واضح بشكل خاص فى الفنون، حيث توجد العوامل الاقتصادية والسياسية التى تميل إلى السيطرة على معظم النشاطات الأخرى، لكنها هنا تكون فى حالة توازن أكبر مع العوامل النفسية والتقنية.

ومن الناحية التاريخية، فإن المحدد السياسى له الأولوية، فهو العامل الذى يقرر كيف أن فنًا ما - أو عملاً فنيًا ما - يستخدم اجتماعيًا. وهنا يكون الاستهلاك أهم من الإنتاج. ونظريات الفن الإغريقية والرومانية كنشاط معرفى تتلاءم مع هذا التصنيف، خاصة عندما ينظر إلى السعى إلى المعرفة باعتباره شبه دينى. والعنصر الطقسى من الفن، باعتبارها احتفاء واحتفالاً من جانب المجتمع، هو فى قلب هذه الرؤية. إن المحدد السياسى يحدد العلاقة بين العمل الفنى والمجتمع الذى يغذى هذا العمل.

أما المحدد النفسى فهو استنباطى، إذ يركز اهتمامنا ليس على العلاقة بين العمل والعالم فى عمومه، وإنما على الروابط بين العمل والفنان، والعمل والمتلقى. والتأثير العميق لعمل فنى ما قد تم الإقرار به منذ نظرية أرسطو عن التطهير. وفى بدايات

القرن العشرين، خلال الفترة العظيمة للتحليل النفسى، يركز معظم التحليل الفنى الذى يعتمد على المحدد النفسى حول الرابطة بين الفنان والعمل. وفى هذه الحالة، فإن العمل يُرى باعتباره مرجعًا للحالة النفسية لصانعه، أى نوعًا عميقًا ومعقداً من "اختبار رورزاخ" (فى أبسط معانيه، هو أن ينظر المرء إلى شكل هلامى ما، مثل السحب فى السماء، فيرى فيه أشكالاً يتصورها هو – المترجم). ومع ذلك فإن الاهتمام النفسى قد تحول مؤخراً إلى الرابطة بين العمل الفنى ومستهلكه، أى المتلقى.

ويتحكم المحدد التقنى فى لغة الفن. ففى ضوء البناء الأساسى للفن – السمات المحددة للألوان الزيتية أو الجواش أو الأكريليك، فى فن التصوير التشكيلى على سبيل المثال – يكون السؤال: ما حدود إمكانات هذا الفن؟ كيف أن ترجمة فكرة إلى لغة الفن تؤثر فى هذه الفكرة؟ ما أشكال الفكر لكل لغة فنية محددة؟ كيف تقوم بصياغة المواد التى يستعملها الفنان؟ إن هذه الأسئلة هى مجال المحدد التقنى. ولأن فنون التسجيل تقوم على أساس تكنولوجيا أكثر تعقيداً من الفنون الأخرى، فإنها معرضة بشكل خاص لهذا النوع من التحليل، وسوف يناقش الفصل الثانى هذه العوامل بالتفصيل. لكن حتى الفنون التى تبدو غير تكنولوجية – مثل الرواية – تتأثر بعمق بالمحدد التقنى، وعلى سبيل المثال فإن الرواية لم يكن لها أن توجد فى الشكل الذى نعرفه اليوم بدون اختراع المطبعة والصحافة المطبوعة.

وفى النهاية، فإن كل الفنون منتجات اقتصادية بطبيعتها، وهى فى حد ذاتها يجب أن ينظر إليها فى شروطها الاقتصادية. والسينما – وفنون التسجيل الأخرى – أمثلة مهمة على هذه الظاهرة، فهى مثل فن العمارة تتطلب فى أشكالها التجارية رأس مال وعمالة كبيرين. وقد أدى العصر الرقمى إلى اختصار كبير فى هذين العنصرين فى عملية صنع الأفلام، لكنه لم يقلل من أهميتها، فإذا لم يكن المال مالك، فهو مال الشركة المنتجة، وإذا لم يكن الجهد جهدك، فهو جهد فريق العمل على الكومبيوتر.

إن هذه المحددات الأربعة تكشف عن نفسها فى علاقات جديدة فى كل مرحلة من العملية الفنية. والمحددان التقنى والاقتصادى يشكلان أساس أى فن. فلغة الفن

وتقنياته موجودة قبل أن يقرر الفنان استخدامها. وعلاوة على ذلك، فإن لكل فن حدوده التى تضعها حقائق اقتصادية محددة. ولأن السينما فن بالغ التكلفة، فإنها معرضة بشكل خاص إلى تغييرات وتشوهات تُحدثها الاعتبارات الاقتصادية. والبنية التحتية الاقتصادية المعقدة للسينما - القواعد المعقدة للإنتاج، والتوزيع، والاستهلاك التى تضع أساس الفن - تضع حدوداً صارمة على السينمائيين، وهى حقيقة يتجاهلها النقاد فى أغلب الأحوال. وهذه العوامل الاقتصادية متعلقة - بدورها - ببعض الاستخدامات السياسة والنفسية التى يستخدمها الفن فيها. وعلى سبيل المثال، فإن السينما كسلعة اقتصادية يمكن فهمها على النحو الأفضل باعتبارها تبيع خدمة هى فى جوهرها نفسية فى طبيعتها: إننا فى الأغلب نذهب إلى دور العرض لمشاهدة الأفلام، من أجل التأثيرات العاطفية التى تقدمها.

وعندما يواجه الفنانون تلك المحددات المختلفة، فإنهم يتخذون القرارات داخل مجموعة من الإمكانات التقليدية المتفق عليها، وفى بعض الأحيان يرتادون مناطق جديدة، فى الأغلب بواسطة إعادة تنظيم وجمع عناصر موجودة بالفعل.

وبالانتقال إلى الضلع الآخر من المثلث الفنى، تكشف المحددات عن نفسها فى علاقات جديدة؛ فبمجرد اكتمال عمل فنى فإنه يكتسب - بمعنى ما - حياة خاصة به، فهو فى المقام الأول منتج اقتصادى يجب استهلاكه، وينتج عن هذا الاستخدام بعض التأثيرات النفسية المحددة، والمنتج النهائى - مع انتشار تأثير الفيلم - يكون سياسياً. وليس مهمًا أن يكون العمل الفنى - أو يبدو - غير سياسى، فلكل عمل مغزاه ومعناه السياسيان، سواء أعجبك ذلك أم لم يعجبك.

ومنذ العصور الكلاسيكية تم الإقرار بالمحددات السياسية والنفسية، باعتبارها عوامل مهمة فى التجربة الفنية. وعلى سبيل المثال، فإن هوراس فى "فن الشعر" أعلن أن معايير أى عمل هى أنه "مفيد" و"ممتع". والقيمة النفعية للعمل محكومة بالمحدد الاقتصادى، والقيمة الممتعة محكومة بالمحدد النفسى.

ومع ذلك فإن العصر الحديث فقط هو الذى شهد اهتمامًا جادًا بالمحددات التقنية والاقتصادية للعمل الفنى. ومنهج السيميوطيقا هو دراسة الفنون والوسائط باعتبارها لغات أو نظمًا لغوية – أى أبنية تقنية ذات قوانين خاصة بها، لا تحكم وتتحكم فقط فى "ماذا" يقال، لكن فى "كيف" يقال أيضًا. وتحاول السيميوطيقا أن تصف هذه النظم الشفرية والبنائية التى تعمل فى الظواهر الثقافية، وهى تفعل ذلك باستخدام النموذج اللغوى، أى أن سيميوطيقا السينما تصف السينما باعتبارها "لغة".

ومن ناحية أخرى، فإن النقد الجدلى يدرس الفنون فى سياقها الاقتصادى، وكان من رواد هذا النقد الجدلى مدرسة فرانكفورت للفلاسفة الألمان فى الثلاثينيات والأربعينيات – خاصة والتر بنجامين، وتى دابليو أدورنو، وماكس هوركهايمر – ويقوم النقد الجدلى بتحليل العلاقات المباشرة بين العمل، والفنان، والمتلقى، وهى العلاقات التى تعبر عن نفسها فى أبنية اقتصادية وسياسية. وإضافة هذين المنهجين فى دراسة الفنون – السيميوطيقا والجدل – تعطينا فهمًا أكثر كمالاً ودقة لتعقيدات التجربة الفنية.

كما أنها تمنحنا أيضًا حرية أكبر لتحديد حدود هذه التجربة. فعندما سيطرت صورة الفنان باعتباره كاهنًا أو نبيًا، لم تكن هناك وسيلة لفصل تجربة معايشة العمل عن إنتاجه. إن الفن يعتمد على الفنانين، لكن عندما نضع فى اعتبارنا الجذور التقنية واللغوية للجماليات، نكون أكثر ميلاً إلى تناول التجربة الفنية إلى تناول التجربة الفنية من وجهة نظر المستهلك. وبكلمات أخرى، فإننا نستطيع أن نحرر أنفسنا من صورة الفنان ككاهن، ونطور نظرية "بروتستانتية" (معارضة) فى الفن. لقد اعترفنا بالفعل بالفنون التطبيقية والعملية فى التصميم لكى تدخل مجال الفنون، ويمكننا أن نمضى فى ذلك الطريق أكثر.

ومن أوضح المرشحين للدخول إلى طيف الفنون هو الرياضة، فمعظم الرياضات تستخدم البناء الدرامى لصناع البطل مع الخصم، ولذلك يمكن رؤيتها فى ضوء درامى. ولأن "الحبكة" ليست مقررة سلفًا، فإن هذا يزيد من إمكانات وعنصر التشويق. وتظل "التيمة" الأساسية تتكرر مع كل مرة تقام فيها اللعبة، لكن ذلك يدعم العناصر الطقسية

الدرامـا. وتتشـارك مـعظم النشـاطات الرياضـيـة العديد من قـيم الرقص، والوسـائط (الجديدة - المترجم) لم تسـمح فـقط بتسـجيل وقـائع الأحداث الرياضـيـة لدراسـتـهـا والاستمتاع بها في المستقبل، لكنها قللت كثيراً من المسافة بين الرياضيين والمتفرجين، لذلك زادت من إحساسنا بالعنصر الكوريوجرافى من معظم الرياضات.

تخيل مثلاً شـخصًا غريبًا لم يألف على الإطلاق فن الرقص ولعبة كرة السلة، ثم قدم له مثالاً منهما. ليس هناك من عنصر فى أى من هذين النشاطين الإنسانيين يؤكد أننا نستطيع التفريق بينهما: إن مايكل جوردان (لاعب كرة السلة الشهير - المترجم) يعادل على الأقل ميخائيل باريشينكوف (راقص الباليه الشهير - المترجم). والفارق بين أداء هذا وذاك يشـبـه الفـارق بين مـوسـيـقى الجـاز والموسـيـقى الكلاسـيكيـة. وكـون الرياضـات "غـير قـصـدية (أى أنـهـا لا تؤدى لإثبـات وجـهـة نظر مـعـينة) يزيد من تنوع تجربتنا معها.

هناك مناطق من النشاطات الإنسانية - مثل الرياضـة - تأخذ معنى جديداً عندما نتناولها من وجـهـة نظر الاستهلاك أكثر من الإنتاج. كالسلع الاستـهلاكية على سبيل المثال. إننا نعرف الطعام والشراب (والعطر، وربما أيضًا الأشـيـاء الحـسية) بطريقة تشبه كثيراً التجربة التى نعايش بها الفن الجمالى الأكبر: الموسيقى. فإن التعبيرات المجازية التى نستخدمها لوصف الموسيقى (منذ أيام شكسبير ومسرحيته "الليلة الثانية عشرة"، ووصفه الموسيقى بها "غذاء الحب") تعزز هذه المقارنة القوية.

ومن الحق القـول إن كـمـيـة الفكر فى الطعـام أو الشـراب هى قليلة جـداً، فـمن الصعب مثلاً أن نقدم "بيانًا" بلغة الخضـراوات الخضـراء، ولكن ذلك يعود فقط إلى أن حـواس الذوق، والرائحة، واللمس، مـخـتلفـة عن حـاسـتى الرؤية والسـمـع. لكن عنصـر الحرفة فى خلق طعام أو شراب ليس أقل تعقيداً - فى حالته المثالية - من الموسيقى أو الرسم، ونقـاد النبيذ والطهو يستخدمون فى العـادة تعبيرات مـجازية ليست بعيدة عما نستخدمه عند حديثنا عن الأدب أو التصوير التشكيلى.

دعنا ننظر إلى الأمر من الناحية الأخرى: فنحن - على الأقل جزئيًا - نستهلك فنونًا مثل الموسيقى، والسينما، والأدب، بنفس طريقة استهلاكنا للطعام. ومثل الموسيقى، فإن فن الطعام والشراب يقترب من التجربة التى تجتمع فيها العديد من العناصر. وإحدى علامات ذلك هو أن طريقة معايشتنا لكليهما تختلف فى النوع عن الفنون السردية. فنحن نستهلك الموسيقى - مثل الطعام بشكل منتظم ومتكرر. فلو أنك استمعت مرة إلى كونشيرتو موزار للبيانو رقم ٢٣، وشربت زجاجة واحدة من نوع معين من النبيذ، فإننا لا نعتقد أننا استنفدنا إمكانات كل منهما. كما أننا لا نفكر فى استهجان الكونشيرتو أو النبيذ، لأننا لا نستطيع اكتشاف "المعنى" فيهما. وإذا كانت الجماليات الخالصة معيارًا صحيحًا فى الفن، فيجب الإقرار بأن البضائع الاستهلاكية يمكن دخولها إلى الطيف الفنى. ولقد كان هناك فى الأعوام الثلاثين الماضية تزايد مفاجئ كبير فى التغطية الصحفية لعالم الطعام، بينما تزايدت الأعمدة المخصصة للسينما على نحو ضئيل، وكاد النقد الأدبى أن يختفى.

إن ما توحى به نظرية فن الطعام تلك بالطبع هى أن وظيفة المتلقى أو المستهلك فى العملية مهمة تمامًا مثل وظيفة الفنان أو منتج العمل. وإذا لم نعترف بدخول النبيذ أو كرة السلة إلى طيف الفنون المعترف بها، فهذا ليس خطأ المنتجين لهذه الأعمال، لكنه قرار جماعى اتخذه المستهلكون، قرار يمكن إلغاؤه ودحضه.

هناك نتيجة ثانية لذلك، فإذا كان حاصل التجربة النهائية يشمل المستهلك بالإضافة إلى المنتج، وإذا اعتبرنا أن ذلك حصيلة ضرب (الإنتاج × الاستهلاك)، فإن هناك طريقة جديدة لزيادة الحاصل تطرح نفسها. إننا عندما نضع تقييمًا لعمل فنى، فإننا حتى الآن نركز على عامل الإنتاج. إننا نحكم فقط على إسهام الفنان، بقياس المعادلة المصطنعة المثالية (الإنجاز - الاحتياج)، والحاصل قد يكون له بعض القيمة فى الحكم على بعض النشاطات الاقتصادية الأخرى ذات الطبيعة الأكثر تطبيقية وعملية (مثل إنتاج شمع الأرضية أو مسامير "البريمة")، لكن ذلك نظام مخادع للتقييم الفنى، حيث أنه يعتمد على صحة المقام فى المعادلة، وهو "الاحتياج" غير المحدد بدقة. لكننا

نستطيع أن نزيد بسهولة معايشة الفن بزيادة عامل الاستهلاك، سواء فى الكيف أو الكم.

ومن الناحية الكمية، كلما زاد عدد الناس الذين يمكنهم تلقى عمل فنى، يكون له تأثير أكبر. أما من الناحية الكيفية، فإن المتلقى/ المستهلك يملك بداخله القدرة على زيادة القيمة الإجمالية للعمل، عندما يصبح هذا المتلقى أكثر ثقافة، وإبداعًا، ليكون مشاركًا حساسًا فى العملية. وليست تلك فكرة جديدة فى التطبيق العملى، برغم أنها قد تكون كذلك فى النظرية. وبالفعل، فإن السينما ذاتها ثرية بشكل خاص فى هذا النوع من النشاط، فعشاق السينما قد دربوا أنفسهم على تمييز قيمة الموضوع، والقيمة الجمالية، وحتى السياسية، المتضمنة مثلاً فى أفلام مخرجين غير مشهورين مثل جاك تورنيه Jacques toarneur أو أرشى مايو Archie Maya. وفى أفضل الأحوال، فإن عشاق السينما هؤلاء يمثلون المعيار النقدى لدارسى هذا الموضوع، وهم فى أسوأ الأحوال قد اكتشفوا طريقة لاستخلاص قيمة أكبر من مادة فنية خام فقيرة أكثر مما نفعل نحن. وذلك هو علم البيئة الجديدة للفن.

والفنانون أنفسهم واعون تمامًا بتلك الإمكانية من علاقة الاستجابة الحساسة الجديدة. فهناك نوع من الفن - مثل الفن الذى يُعثر عليه، والشعر من هذا النوع، ومسرح العنف، والموسيقى المجسدة - تعتمد جميعها على فهم إمكانية قدرة المتلقى على مضاعفة قيمة التجربة ا غنية. وما يفعله الفنان فى هذه الحالات هو أن يتصرف كمتلقى أولىّ، لا يخلق وإنما يقوم باختيار العناصر وتوليفها. وقد عبرت الشاعرة دينيس ليفرتوف عن هذا المنطق ببلاغة فى الأبيات التالية:

إننى أريد أن أعطيك

شيئًا قد صنعته

بعض الكلمات على صفحة، كما لو أنى

أقول "ها هنا بعض الخرزات الزرقاء"

أو "ها هنا ورقة شجر حمراء فاتحة وجدتها على

الرصيف" (لأنك عندما

تجد شيئًا تختاره، فيكون هناك اختيار وقرار).

فى هذه السطور، لا تصف الشاعرة فقط الدافع الفنى الجوهرى، ولكن أيضًا تناول الفن ليس من وجهة نظر المنتج الصانع، وإنما من وجهة نظر المستهلك، كما يقول السطران الأخيران.

إن هذا لا يعنى فقط أن المتلقين يمكنهم زيادة إدراكهم للأعمال الفنية المصنوعة، ولكن يمكنهم أيضًا القيام بالتصرف: الاختيار من مواد درامية، وتصويرية، وسردية، وموسيقية، وبيئية، يمكن أن تقدم نفسها يومًا وراء الآخر، فهنا اختيار وقرار. وعلاوة على ذلك، فإن هناك عنصرًا أخلاقيًا فى هذه المعادلة الفنية الجديدة، حيث أنها تتضمن بقوة أن المتلقى يساوى الفنان. لذلك فإن كلمة "المستهلك" مضللة، حيث لم يعد المتلقون سلبيين، وإنما إيجابيون. إنهم يشاركون تمامًا فى عملية الفن.

إن مغزى إعادة التقييم تلك لأدوار الفنان والمتلقى لا يمكن التقليل من أهميتها. والتحدى الأكثر صعوبة أمام الفنون الذى كان عليها أن تواجهه طوال تاريخها الممتد سبعة آلاف عام، هو التحدى الذى تفرضه تقنيات الإنتاج على نطاق واسع لجمهور كبير، وهو ما تزايد مع الثورة الصناعية. وبينما كانت مزية الإنتاج على نطاق واسع هى أنها تجعل الفن غير مقتصر فقط على الصفوة، فإن هذا الإنتاج كان يعنى أيضًا أن على الفنانين النضال على الدوام، منذ الثورة الصناعية، لكى يمنعوا تحول أعمالهم إلى سلعة. والمشاركة الإيجابية للمتلقى عند الطرف الآخر من العملية هى الضمان لذلك.

وبمجرد أن يتم تقييم العمل الفنى بشكل خاص طبقًا لمثاليات متعسفة ومتطلبات مصطنعة، فإنه يمكن رؤيته باعتباره مادة "شبه منتهية"، يمكن للمتلقى "استخدامها"

ليكمل العملية الفنية، وليس مجرد استهلاكها. والسؤال الآن ليس "هل يفي العمل الفني بالمعايير؟"، لكن السؤال هو "كيف يمكن لنا استخدام هذا العمل الفني على النحو الأفضل؟" وبالطبع، فإننا نتكلم هنا عن مثال أو فكرة مثالية، ففي الواقع يقوم معظم متلقي الفن (سواء كانوا من الصفوة أو الجماهير) باستهلاك العمل الفني بشكل سلبي، لكن الحركة تجاه الديمقراطية الفنية المشاركة تتزايد، فالموسيقيون يأخذون شذرات لحنية من بعضهم البعض، ومدونات الإنترنيت تشجع على التعليق على التعليقات على النصوص، وهناك الملايين الذين يضعون مواداً على موقع "يوتيوب".

والتكنولوجيا الجديدة تضاعف من هذه المساواة بين الفنان والمتلقي، فالمتلقي لديه الآن القدرة التكنولوجية على إعادة تشكيل عمل الفنان بالعديد من الطرق، وسوف يكون الفنان أحمق إذا لم يسمح بتلك الحرية التي وجدها المتلقي حديثًا. إن أي مراهق بارع يستطيع اليوم أن يأخذ "عينات" من القرص المدمج المفضل لديه، بنفس السهولة التي كان يمتلكها فنان التسجيل الذي صنعه. ومعظم الصبية الذين يقضون أكثر من ساعة يوميًا على موقع "آي تيونز" يعرفون تمامًا أن هناك إصدارات عديدة (أو عدد من المزيج "الميكس") لمعظم الأغاني الجماهيرية، تمامًا كما يعلمون أن الأفلام تعرض في نسخ مختلفة عديدة. لم يعد العمل الفني مقدسًا. وبدلاً من إنتاج عمل مكتمل، فإن الفنان الآن – أراد ذلك أم لم يرده – ينتج مواداً خامًا يمكن لنا نحن المستهلكون أن نستهلكها كما نحب: "... هناك اختيار وقرار".

طيف التجريد، طرق الخطاب الفني، مجموعة المحددات، المساواة والتعادل بين المنتج والمستهلك (وما ينتج عنها من نزعة ديمقراطية للعملية الفنية)، كل تلك المعالجات المختلفة لدراسة الفنون، كما وجدنا سابقًا، ليس المقصود بها أن يكون لها وزن القانون العلمي، ولكنها مجرد وسائل مساعدة لفهم التجربة الفنية. وهذه المعالجات – باعتبارها أبنية ذهنية – مفيدة، لكن هناك خطرًا من قبولها بجدية كاملة. إنها طرق للتفكير، ولم يتم التوصل إليها بشكل استقرائي، بل بشكل استنتاجي من التجربة الفنية ذاتها، وهي تهدف إلى وضع التجربة في سياقها الصحيح: كظاهرة يمكن مقارنتها بظواهر أخرى،

وهى فى الوقت ذاته ظاهرة متفردة. إن التجربة الفنية تأتى أولاً، والنقد التجريدى من هذا النوع هو نشاط ثانٍ، أو يجب أن يكون كذلك.

وعلاوة على ذلك، فإن أيًا من هذه الأبنية الذهنية لا يوجد وحده فى معزل عن الأبنية الأخرى، والعناصر فى صيرورة مستمرة، وعلاقاتها جدلية. وليس الاهتمام فيما إذا كانت - أو لم تكن - العمارة فنًا بيئيًا أو تصويريًا، ولكن الأهم هو أن هذه العلاقات موجودة فى علاقة جدلية مع بعضها البعض داخل الفن. وذلك صراع محورى يثرى الفن. وبالمثل، فليست هناك أهمية فى إذا ما كنا نصنف السينما باعتبارها طريقة فى التسجيل أو التجسيد. (إنها تُظهر بوضوح عناصر تجسيد، وعناصر أداء وصنعة أيضًا). لكن المهم هو أن التناقض والتباين بين هذه الطرق المختلفة هما مصدر قوة فن السينما.

وبشكل عام، فإن طيف التجريد يصف علاقات الفنون بمادتها الخام فى الواقع، ونظام طرق الخطاب الفنى يفسر شيئًا حول الطرق التى يتم بها نقل الفنون من الفنان إلى المتلقى، وبناء المحددات يصف العوامل الأساسية التى تحدد شكل الفنون، والمساواة أو التعادل بين الفنان والمتلقى توحى بزوايا جديدة من المعالجة النقدية لظواهر الفن.

السينما، والتسجيل، والفنون الأخرى

تشكل فنون التسجيل طريقة جديدة تمامًا من الخطاب الفنى، موازية لتلك الموجودة بالفعل. إن أى شىء يحدث فى الحياة - يمكن رؤيته أو سماعه - من الممكن تسجيله بالسينما، أو الشريط، أو الاسطوانة. و"فن" السينما إذن يصل بين الفنون القديمة أكثر من وجوده فى مكان محدد فى طيف الفنون. ومنذ البداية، كانت السينما والتصوير الفوتوغرافى محايدين: إن الوسائط موجودة قبل الفن. "السينما اختراع بلا مستقبل"، هذا ما يقال إن لوى لوميير Loais Lumiere قد قاله. وفى الحقيقة أنه ربما بدا الأمر على هذا النحو فى تلك الأيام. لكن عندما تم تطبيق هذه الطريقة الثورية فى

المعالجة الفنية على الفنون الأقدم، اتخذت السينما حياة جديدة خاصة بها. وكان أوائل من جربوا فى السينما قد صنعوا التصوير التشكيلى بالسينما، والرواية بالسينما، والدراما بالسينما، وما إلى ذلك، وبالتدريج، بدا واضحًا أى عناصر من هذه الفنون يعمل فى المواقف الفيلمية، وأيها لا يعمل.

وباختصار، فإن فن السينما تطور من خلال عملية النسْخ، فتلك المادة المحايدة للسينما تم تطبيقها على النظم المعقدة للرواية، والتصوير التشكيلى، والموسيقى، لكى تكشف عن حقائق جديدة حول عناصر معينة فى هذه الفنون. وفى الحقيقة أننا إذا صرفنا النظر عن لحظة بدائية عمليات التسجيل، فإن أغلب عناصر هذه الفنون تعمل جيدًا فى السينما. وبالفعل كان تاريخ الفنون طوال المائة عام الماضية على علاقة وثيقة بتحدى السينما. فكما أن فنون التسجيل ابتعدت بحرية عن أسلافها الأوائل، كذلك فعل التصوير التشكيلى، والموسيقى، والرواية، والدراما المسرحية – وحتى العمارة – التى كان عليها جميعًا أن تعيد تعريف نفسها فى ضوء اللغة الفنية الجديدة للسينما.

السينما، والتصوير الفوتوغرافى، والتصوير التشكيلى

"الصور المتحركة" هى من النظرة الأولى موازية للفنون التصويرية. وفى البداية، لم تستطع السينما المنافسة المباشرة مع فن التصوير التشكيلى إلا فى مدى محدود، وكان على السينما أن تنتظر حتى نهاية الستينيات، عندما أصبح الفيلم الملون متقنًا بما فيه الكفاية، ولا يعتبر مجرد أداة هامشية. ورغم هذه الحدود الصارمة، بدت تأثيرات الفوتوغرافيا والسينما ملموسة على الفور، إذ إن هذه الوسائط التكنولوجية تفوقت بشكل واضح على التصوير التشكيلى والرسم فى مجال محدود وإن كان حيويًا: إنها تستطيع أن تسجل صور العالم مباشرة. ومن المؤكد أن للفنون التصويرية وظائف أخرى بالإضافة للمحاكاة الدقيقة، ولكن المحاكاة ظلت منذ بداية عصر النهضة قيمة أساسية فى جماليات التصوير. والناس الذى كان السفر بالنسبة لهم صعبًا أو يشكل

خطورة، كانت مستنسخات المناظر الطبيعية ساحرة، كما كان للوحات البورتريه تجربة صوفية. ولأننا فى عصر أصبح غارقًا فى فيضان كاسح من الصور الرقمية الأكبر كثيراً عن الصور الفوتوغرافية كما عرفناها منذ عقود، فإننا ننحو إلى التقليل من هذه الوظيفة فى الفنون التصويرية.

وبعد فترة قصيرة جداً من الإعلان عن اختراع وسيلة ممكنة لتسجيل صورة فوتوغرافية، فى ٧ يناير ١٨٣٩، فى محاضرة ألقاها فرانسوا أراجو Fransois Arago فى أكاديمية العلوم الفرنسية، أصبحت صور البورتريه منطقة مهمة للاستغلال. فقد أتاحت تقنية داجيروتيب للآلاف من الناس العاديين تحقيق نوع من الخلود كان مقتصراً حتى تلك اللحظة على الصفوة. لقد بدأ إضفاء النزعة الديمقراطية على الصورة. وخلال سنوات قليلة، أقيمت آلاف معارض البورتريه.

لكن اختراع لوى داجير Louis Daguerre لم يكن كاملاً، فإنه يصنع صورة وحيدة، لا يمكن نسخها. وبعد شهر فقط من الإعلان عن نظام داجير الفريد، وصف ويليام هنرى فوكس تالبوت William Henny Fox Tatbot كيف يمكن نسخ الصورة من خلال صنع صورة فوتوغرافية سلبية فى الكاميرا، واستخدام هذه الصورة السلبية لصنع العديد من النسخ الإيجابية. وكان ذلك هو العنصر الثانى المهم فى فن التكنولوجيا. وعندما حلت عملية استخدام الكولوديون فى اختراع فريدريك سكوت آرشر Frederick Scott Archer، بدلاً من ورق النسخ السلبية الخشن بطريقة تالبوت، اكتمل نظام التصوير الفوتوغرافى، الذى يستطيع تسجيل الصور، وصنع نسخ دقيقة لها بلا نهاية.

وبالطبع، سرعان ما تم تطبيق الاختراع الجديد للفوتوغرافيا فى المهمة التى كان فيها أكثر فائدة: صنع البورتريهات. وجاء رد فعل التصوير التشكيلى، ففى سنوات تطوير ونضج التصوير الفوتوغرافى – أى تقريبًا بين أربعينيات وسبعينيات القرن التاسع عشر – كانت هى ذاتها السنوات التى كانت فيها نظرية التصوير التشكيلى

تتطور سريعًا بعيداً عن المحاكاة، وقريبًا من التعبير الأكثر تعقيداً. لقد كان اختراع التصوير الفوتوغرافي سببًا في تحرر المصورين التشكيليين من عبء الواقع الدقيق، وأصبحوا قادرين على اكتشاف بنية فنهم بشكل أكثر اكتمالاً. ومن المؤكد أنه لا توجد علاقة "سبب ونتيجة" بسيطة بين اختراع الفوتوغرافيا، وهذه التطورات فى تاريخ التصوير التشكيلي. وعلى سبيل المثال، فإن جوزيف تيرنر Jaseph Turner كان يصنع مناظر طبيعية "ضد فوتوغرافية" قبل ثلاثين عامًا من إتقان داجير لاختراعه. لكن الرابطة بين الظاهرتين ليست مصادفة أيضًا.

وبشكل أكثر مباشرة، فإن السمة الخاصة للصورة الفوتوغرافية يبدو أن لها تأثيراً مباشراً على تفكير المصورين التشكيليين، مثل الفنانين التأثيريين (خاصة مونيه Mo-net وأوجست رينوار Auguste Renoir)، الذين عملوا على اقتناص السمة المباشرة والتى تبدو تلقائية فى صورة مصنوعة آليًا. ومع الابتعاد عن فكرة التصوير التشكيلي باعتباره نموذجًا مثاليًا للواقع، والاقتراب من واقعية علمية عفوية، صنع التأثيريون صوراً يجب فهمها باعتبارها النقيض المنطقى للتصوير الفوتوغرافى. ولأنهم لا يستخدمون الكاميرا، فقد كان دافع الفنان التشكيلى هو إعادة اكتشاف عفوية اللحظة ومباشرتها، والسمة الخاصة للضوء، وهذان هما العاملان الأهم فى الصيغة الجمالية لفوتوغرافيا. وعندما وضع مونيه عدداً من هذه اللحظات جنبًا إلى جنب، مثل سلسلة لوحاته عن الكاتدرائيات، وأكوام القش، فى أوقات مختلفة من النهار، كان يأخذ الخطوة المنطقية التالية: فسلسلة الصور تلك هى السلف الساحر الغامض للأفلام.

وكان المصورون الفوتوغرافيون أنفسهم فى منتصف القرن التاسع عشر، قد بدوا أيضًا فى بعض الأحيان ينظرون إلى الحركة – عنصر الزمن – ليحققوا اكتمال فنهم. فبعد وقت قصير من تأسيس البورتريه والمنظر الطبيعى للقيمة التسجيلية فى الصور الفوتوغرافية، بدأ مصورون مجربون مثل أوسكار جى ريلاندر Oscar G. Reylander، وهنرى بيتش روبينسون Henry Peach Robinson فى إنجلترا، فى الجمع بين شكلين بإعداد مناظر معقدة شبيهة على نحو ما بالمسرح الجماهيرى فى تلك الأيام.

واستخدموا الممثلين، وحققوا فى العادة تأثيراتهم من خلال الجمع بكولاج من الصور السلبية بجهد كبير. ومن المؤكد أن هذه الدراما الفوتوغرافية كانت استجابة لأفكار الفنانين التشكيليين فى البداية (إنها تشبه إلى حد كبير أعمال مدرسة ما قبل الرافاييلية)، ولكننا عندما ننظر إليهم اليوم نكتشف أن لصور ريلاندر وروبنسون المعقدة جذوراً للعنصر الدرامي، الذى سوف يصبح بالغ الأهمية بمجرد أن بدأت الصور فى الحركة. وإنما كان ريلاندر وروبنسون فنانين عاطفيين ينتميان إلى ما قبل الرافاييلية، فقد كان كذلك دى دابليو جريفيث أيضاً.

وهناك نماذج عديدة لتلك العلاقات المتبادلة المرهفة بين تطورات تقنية الفوتوغرافيا والفنون التقليدية للتصوير التشكيلى والرسم فى القرن التاسع عشر. وكان التطور الكبير التالى فى جماليات التصوير التشكيلى فى بدايات القرن العشرين يتطابق مع ظهور الصورة المتحركة. ومرة أخرى، فإنه ليست هناك طريقة لتحديد علاقة دقيقة بينهما. ولم يكن الأمر هو أن مارسيل دوشامب Marcel Duchamp قد ذهب لمشاهدة فيلم "سرقة القطار الكبرى" وأبدى إعجابه، وفى اليوم التالى جلس ليرسم لوحته "عارية تنزل من على سلم"، لكن مرة أخرى أيضاً فإن تزامن الحدثين لا يمكن تجاهله.

ومن وجهة نظر ما، فإن حركات التكعيبية والمستقبلية يمكن اعتبارهما رد فعل مباشراً إلى الأهمية المتزايدة للصورة الفوتوغرافية. لقد كان الأمر كما لو أن الفنانين قالوا: حيث إن الفوتوغرافيا تصنع هذه الأشياء جيداً، فسوف نحول اهتمامنا تجاه شيء أخر. لقد تخلت المدرسة التكعيبية فى التصوير التشكيلى عمداً عن الجو والضوء (تلك المناطق التى نجحت المدرسة الانطباعية – التأثيرية – فى المنافسة فيها مباشرة مع الفوتوغرافيا)، لكى تنفصل جزئيًا ونهائيًا عن تقاليد المحاكاة فى التصوير التشكيلى الغربى. وكانت المدرسة التكعيبية تشكل نقطة تحول مهمة فى تاريخ كل الفنون، فقد تحرر الفنان من الاعتماد على النماذج القائمة للعالم الواقعى، واستطاع أن يحول اهتمامه إلى مفهوم عمل فنى كان – للمرة الأولى – منفصلاً عن موضوعه.

ومن وجهة نظر أخرى، فإن التكعيبية كانت تسير متوازية مع السينما. ففى محاولة اقتناص مستويات عديدة للمنظور على قماش اللوحة، كان بيكاسو Picasso، وبراك Braque، وفنانون آخرون، يستجيبون مباشرة لتحدى السينما، التى كانت بسبب أنها صورة "متحركة" تسمح - بل تشجع- منظورات معقدة ولا تتوقف عن التغير. وبهذا المعنى، فإن لوحة "عارية تنزل من على سلم" كانت لوحة لتجميد منظورات سينمائية متعددة على قماش اللوحة. ويزعم تاريخ الفن التقليدى أن أهم مؤثر على التكعيبية كان فن النحت الأفريقى، وهذا صحيح بلا شك، لأن الفنانين التكعيبيين كانوا أكثر معرفة بهذا الفن وأعماله النحتية أكثر من أفلام إدوين إس بورتر أو جورج ميلييس، لكن بيكاسو وبراك كانا واعيين بالوسيط الجديد للسينما، فمن الناحية البنائية فإن العلاقة مع السينما مثيرة تمامًا الاهتمام.

وعلى سبيل المثال، فإن أحد العناصر المهمة للمدرسة التكعيبية كان محاولة تحقيق إحساس بالعلاقات المتبادلة بين المنظورات على قماش اللوحة. وليس لذلك مصدره فى فن النحت الأفريقى، لكنه كان أقرب كثيرًا لجدلية المونتاج فى السينما. فكل من التكعيبية والمونتاج يتخليان عن وجهة نظر واحدة متفردة، ليكتشفا إمكانات المنظور المتعدد.

وماتزال العلاقة النظرية بين التصوير التشكيلى والسينما مستمرة حتى اليوم. وصنع الفنانون المستقبليون الإيطاليون محاكاة واضحة للصورة المتحركة. وتستمر "الواقعية الزائدة" hyperrealism المعاصرة لفن التصوير الفوتوغرافى فى التعليق على آثار جماليات الكاميرا. لكن الرابطة بين الفنين لم يكن دقيقًا وواضحًا قط مثلما كانت خلال الفترة التكعيبية. ولقد كان رد الفعل الأساسى فى التصوير التشكيلى تجاه تحدى السينما هو المفهوم الذى أطلقته التكعيبية لأول مرة، وأصبح الآن سائدًا فى كل الفنون. وتم ترك المحاكاة - فى الأساس - لفنون التسجيل، وانتقلت فنون التجسيد والصنعة إلى دائرة جديدة أكثر تجريدية. وكان التحدى القوى الذى طرحته السينما

على الفنون التصويرية هو وظيفة قدرات السينما على المحاكاة، لكنها كانت أيضًا نتيجة العامل الذى اختلفت فيه السينما جذريًا عن التصوير التشكيلي، وهو أن السينما تتحرك.

ففي عام ١٨١٩، احتفى جون كيتس Jhon Keats بالقدرة الصوفية الغامضة للفنون التصويرية، على تجميد اللحظة السينما، فى قصيدته "قصيدة إلى جرة إغريقية":

إنك عروس السكون

تتبنين طفل الصمت وتبطئين الزمن...

إن الألحان التي نسمعها حلوة، لكن تلك غير المسموعة...

أكثر حلاوة...

إن هناك شيئًا سحريًا وساحرًا حول اللحظة المتجمدة للعمل الفنى الساكن، الذى يقتنص الحياة في الضوء الساطع. لكن هناك مفارقة دالة فى قصيدة كيتس، لأن تلك الجرة التى كان يصفها وينشد قصيدته عنها لها صور ذات زخارف، وتلك الزخارف كانت من المحاولات المهمة أن تحكى الفنون التصويرية قصة، وتسرد أحداثًا، وأن توجد – باختصار– فى الزمان والمكان معًا. وبهذا المعنى، فإن الأفلام تحقق ببساطة مصير التصوير التشكيلي. وقد أوضح ريتشارد ليستر Richard Lester تلك النقطة برهافة وخفة ظل فى عناوين النهاية للفيلم "شئ مضحك حدث فى الطريق إلى المنتدى" فى عام ١٩٦٦. فهذا الفيلم الذى يعتمد على مسرحية موسيقية – مقتبسة عن إحدى مسرحيات بلاوتوس (ومن هنا الرابطة الكلاسيكية)، ينتهى بلقطة للممثل الكوميدى باستر كيتون Buster Keaton فى دور إيرونيوس Erronius، وهو يجرى مرة أخرى بثقة حول تلال روما السبعة، وتتحول الصورة تجريديًا إلى زخارف بالتحريك تنزل عليها العناوين، فى نهاية تجسد تمامًا تجميد وتثبيت الكادر.

كانت الإمكانية السردية للسينما واضحة، لدرجة أن رابطة السينما الأقوى لم تكن مع التصوير التشكيلي، أو حتى الدراما، وإنما مع الرواية. فكل من الأفلام والروايات تحكي قصصاً طويلة، بقدر كبير من التفاصيل، وهي تفعل ذلك من وجهة نظر راوٍ أو سارد، والذي يفرض وجوده مستوى من المفارقة بين القصة والمتلقي. وكل ما كان ممكنًا روايته مطبوعًا في رواية، كان من الممكن تصويره أو روايته على نحو ما بالسينما (برغم أن الفانتازيا الجموح عند خورخي لويس بورخيس Jorge Louis Borges أو لويس كارول Louis Carroll قد تحتاج إلى قدر كبير من المؤثرات الخاصة). لكن الاختلافات بين الفنين - بالإضافة إلى التباين الواضح والقوي بين السرد التصويري والسرد اللغوي - واضحة بسهولة.

فأولاً، ولأن السينما تعمل في الزمن الحقيقي، فهي أكثر حدوداً. الروايات تنتهي فقط عندما تشعر أنها انتهت، أما السينما - بشكل عام - محدودة بما سماه شكسبير: "الساعتان القصيرتان على منصة المسرح". والروايات الجماهيرية لها مخزون كبير من المادة للأفلام التجارية عبر السنين. وفي الحقيقة أن اقتصاديات الرواية الجماهيرية هي الآن إعادة تدوير المادة بالنسبة لمعظم الناشرين، كما هو الحال بالنسبة للسينما. وفي بعض الأحيان فإن الرواية الجماهيرية (على النقيض من فنون الصفوة النثرية) توجد فقط كمسودة لفيلم.

لكن السينما لا تستطيع أن تحاكي المدى الذي تحققه الرواية في الزمن. وعلى سبيل المثال، فإن السيناريو المتوسط، بين ١٢٥ و ١٥٠ صفحة مكتوبة على الآلة الكاتبة، لكن الرواية المتوسطة هي ثلاثة أو أربعة أضعاف ذلك. وفي أغلب الأحوال، فإن التفاصيل تُفقد عند نقل كتاب إلى السينما. والمسلسل التليفزيوني وحده هو الذي يمكن أن يتغلب على هذا النقص، فهو قادر على أن يكون له نفس الإحساس بمدى الزمن الضروري لرواية طويلة.

وعلى سبيل المثال، فإن من بين النسخ السينمائية لرواية "الحرب والسلام"، فإن أكثرها نجاحًا يبدو بالنسبة لى هو مسلسل بى بى سى من عشرين حلقة فى بداية السبعينيات، ليس فقط بسبب أن التمثيل أو الإخراج كان أفضل من نسخ سينمائية تمتد بين ساعتين وست ساعات، ولكن فقط لأن القالب الطويل للمسلسل التليفزيونى يستطيع أن يحاكى الإثارة الجوهرية للملحمة الروائية، والنابعة من المدى الزمنى.

لكن السينما محدودة بسرد أقصر من الرواية، غير أن السينما بطبيعتها إمكانات تصويرية لا تملكها الرواية. وما لا يمكن نقله من خلال حدث، يمكن ترجمته إلى صورة. وهنا نصل إلى الاختلاف الأكبر والجوهرى بين شكلين من السرد.

إن الرواية تتم روايتها بواسطة المؤلف. إننا نرى ونسمع فقط ما يريده أن نرى ونسمع. والأفلام تروى أيضًا بشكل أو بآخر بواسطة مؤلفيها، لكننا نرى ونسمع قدرًا أكبر بكثير مما ينوى المخرج. وسوف يكون عملاً عبثيًا بالنسبة لروائى أن يحاول وصف مشهد بقدر من التفاصيل كما تستطيع السينما أن تفعل. (قام ألان روب جرييه Alain Robbe - Grillet بالتجريب بهذه الطريقة فى روايات مثل "الغيرة" و"فن المتاهة"). والأكثر أهمية، فإن أيًا ما يصفه الروائى، يمر من خلال لغته، وميوله، ووجهة نظره. ومع السينما فإن لنا قدرًا من الحرية في الاختيار، اختيار إحدى التفصيلات أكثر من الأخرى.

والتوتر الدافع المحرك في الرواية هو العلاقة بين مواد القصة (الحبكة، الشخصية، المكان، التيمة، وما إلى ذلك)، وسردها باللغة، أو بكلمات أخرى العلاقة بين الحكاية ومن يحكيها. أما التوتر الدافع المحرك في السينما هو بين مواد القصة والطبيعة الموضوعية للصورة. والأمر يبدو كما لو أن المؤلف/ المخرج للفيلم يكون فى صراع مستمر مع المشهد الذى يقوم بتصويره، وتلعب الصدفة دورًا أكبر بكثير، والنتيجة النهائية هى أن المتلقى حر فى المشاركة فى التجربة على نحو أكثر إيجابية. إن الكلمات على الصفحة تبقى كما هى دائمًا، لكن الصورة على الشاشة تتغير

باستمرار عندما نغير توجيه اهتمامنا. وبهذه الطريقة، فإن السينما تجربة أكثر ثراء بكثير.

لكنها تجربة أكثر فقراً أيضاً، حيث أن شخصية الراوى أضعف، وعلى سبيل المثال فإن هناك فيلماً واحداً مهما حاول أن يحاكي السرد من خلال ضمير المتكلم بطريقة تستخدمها الرواية، هو فيلم روبرت مونتجمرى Robert Montgomery "سيدة فى البحيرة" (١٩٤٩). وكانت النتيجة تجربة خانقة، إننا نرى ما يراه البطل فقط، ولكى يجعلنا مونتجمرى نرى البطل، فإنه كان عليه أن يلجأ لمجموعة من حيل المرايا. إن السينما تستطيع أن تقترب من المفارقات التى تطورها الرواية فى السرد، لكن السينما لا تستطيع أن تنسخ الرواية فى هذا الشأن. وفى فيلم "رهبة الوقوف على خشبة المسرح" (١٩٥٠)، استخدم ألفريد هيتشكوك شخصية تكذب وهى تحكى عن الماضى فى فلاش باك، لكن ذلك أغضب الجمهور. إن ما نراه يجب أن يكون حقيقياً، إلا إذا كانت هناك إشارة مسبقة لذلك.

لذلك فإن من الطبيعى أن الرواية تستجيب لتحدى السينما، بتوسيع الاهتمام بهذه المنطقة بالذات: المفارقات المرهفة المعقدة فى السرد. ومثل التصوير التشكيلى، فإن الرواية النثرية فى القرن العشرين قد ابتعدت عن المحاكاة، واقتربت من الوعى الذاتى، وخلال ذلك اتخذت مسارين. فما كان فى القرن التاسع عشر تجربة موحدة، عندما كانت الرواية تعبيراً ثقافياً واجتماعياً، وفناً منفصلاً عند الطبقات الوسطى المتعلمة حديثاً، قد انقسم فى القرن العشرين إلى شكلين: الرواية الجماهيرية (جون جريشام Jhon Grisham، ستيفن كينج Stephen King، دانييل ستيل Danielle Steele، وآخرون)، والتى أصبحت الآن مرتبطة كثيراً بالسينما، حتى أنها تبدأ حياتها أحياناً كسيناريو، ورواية الصفوة (دونالد بارتلمى Donald Barthelme، فريدريك بوش Fre-drick Busch، ميلان كونديرا)، حيث العمل "الفنى" الطليعى يتم إنجازه.

ولقد تطورت رواية الفن الرفيع - منذ جيمس جويس - فى خط موازٍ للتصوير التشكيلى، حيث تعلم الروائيون - مثل المصورين التشكيليين - من التجربة السينمائية

تحليل فنهم وصياغة مفاهيمه. وهكذا، فإن فلاديمير نابوكوف، وخورخي لويس بورخيس، وألان روب جرييه، ودونالد بارتلمي، وعديدين آخرين، عند كتابة روايات (بالإضافة إلى أشياء أخرى)، مثلما قام المصورون التشكيليون في القرن العشرين برسم لوحات عن رسم اللوحات. وتطور التجريد من تركيز على التجربة الإنسانية، إلى الاهتمام بأفكار عن تلك التجربة، وأخيراً إلى الاهتمام أساسًا بجماليات الفكر. وقال الكاتب المسرحي والروائي جان جينيه: "الأفكار التي لا تهمني كثيراً بقدر ما يهمني شكل الأفكار".

في أي من الوجوه الأخرى تغيرت الرواية بسبب السينما؟ منذ أيام دانييل ديفو، كانت إحدى الوظائف الرئيسية للرواية والتصوير التشكيلي أيضًا – هي توصيل إحساس بأماكن أخرى وأناس آخرين. وفي زمن سير والتر سكوت، وصلت رواية الرحلة إلى ذروتها، لكن الصورة جاءت وقدمت هذه الوظيفة، لتتراجع السمة الوصفية للمناظر الطبيعية في فن الرواية، وعلاوة على ذلك، تعلم الروائيون سرد قصصهم في وحدات أصغر كما في السينما، ومثل الكتاب المسرحيين المعاصرين، فإنهم يفكرون الآن غالبًا في مشاهد قصيرة بدلاً من الفصول الطويلة.

وأخيراً، فإن من أعظم مزايا الرواية قدرتها على التلاعب بالألفاظ. وبالطبع فإن هذه الكلمات في الأفلام أيضًا، ولكن ليس بتلك الوفرة، وليس بذلك التجسيد المتحقق على الصفحة المطبوعة. وإذا كان التصوير التشكيلي قد مال تحت تأثير السينما إلى عنصر التصميم، فإن الرواية تقترب من الشعر عندما تضاعف تركيزها على ذاتها، وتحتفي بمادتها التي هي اللغة.

السينما والمسرح

على السطح، تبدو السينما المعروضة في دور العرض أقرب إلى الدراما المسرحية، ومن المؤكد أن تلك هي جذور السينما التجارية في السنوات الأولى للقرن العشرين. لكن السينما تختلف عن الدراما المسرحية في العديد من الأوجه المهمة: فلها

قدرة بصرية دقيقة وحيوية تنتمى لعالم الفنون التصويرية، كما أن لها قدرة أكبر بكثير على السرد.

وأبرز اختلاف بين الدراما المسرحية والدراما السينمائية - مثل الاختلاف بين السرد النثرى والسرد السينمائى - هو وجهة النظر، فنحن نشاهد المسرحية بالطريقة التى نريدها، لكننا نرى الفيلم بالطريقة التى يريد بها السينمائى أن نرى الفيلم. كما أن هناك قدراً أكبر يمكننا أن نراه فى السينما. وأصبح من الحقائق البديهية أن الممثل المسرحى يمثل بصوته، بينما يمثل الممثل السينمائى باستخدام وجهه. وحتى فى المواقف الأكثر حميمية، فإن جمهور المسرحية يجد صعوبة فى الفهم إلا إذا استخدمت إيماءات وحركات واضحة. وفى الوقت ذاته، ويفضل الدوبلاج، فإن الممثل السينمائى قد لا يضطر لاستخدام صوته ذاته، ويمكن إضافة الحوار فى مرحلة لاحقة. لكن يجب أن يكون الوجه معبراً على نحو غير عادى، خاصة عندما يتم تكبيره آلاف المرات فى اللقطات القريبة. وعادة ما يعتبر الممثل السينمائى أنه أنجز يوم عمل طيباً إذا كان قد حقق "مظهراً" جيداً. كما أن الأفلام يمكن أن تُصنع باستخدام "مادة خام"، أى ممثلين غير محترفين، أو حتى أناس غير واعين بأنهم يتم تصويرهم، وهنا يبدو الفرق بين التمثيل المسرحى والتمثيل السينمائى أكثر وضوحاً.

وبقدرة أهمية الاختلاف فى أساليب التمثيل، فإن هناك تناقضاً بين السرد الدرامى فى السينما والمسرح. وفى زمن شكسبير، كانت وحدة بناء العمل المسرحى هى المشهد وليس الفصل، وكانت المسرحية تتألف من عشرين أو ثلاثين مشهداً بدلاً من ثلاثة إلى خمسة فصول أطول. لكن ذلك تغير مع حلول القرن التاسع عشر، فعندما أصبحت الواقعية أكثر أهمية، اكتسبت الوحدة الأطول التى تحاكى الواقع أولوية. وخلال فصل يمتد إلى نصف ساعة، كان على الجمهور أن يصدق ما يراه على خشبة المسرح، ويدخل إلى حياة الشخصيات، وكانت الوحدات الأصغر للمشاهد تجعل ذلك أكثر صعوبة.

ونشأت السينما في هذا النوع من الواقعية المسرحية التي وصلت إلى ذروتها. وكما أن التصوير التشكيلي، والرواية تخلصًا من وظيفة المحاكاة ليتركاها للسينما، فعل المسرح ذلك أيضًا. وعاد المشهد ليصبح وحدة البناء الأساسية. وطور ستريندبيرج Strindberg وآخرون استخدامًا تعبيريًا (يكاد أن يكون تكعيبيًا في بعض الأحيان) للمكان المسرحي. وقام بيرانديللو Pirandello بتحليل بناء الفن المسرحي بالتفصيل، وفي طريقه إلى ذلك قام بتجريد تجربة المسرح لجيل جديد من الكتاب المسرحيين.

وبحلول أواخر العشرينيات، كانت الحركة الطليعية في المسرح تتحدى السينما الوليدة على نحو جاد، فلم يعد هناك مكان لخشبة المسرح الواقعية بطريقة أسلوب ديفيد بيلاسكو David Beyisco، إذا كانت السينما تستطيع أن تُظهر الأماكن الحقيقية، وليس هناك معنى في رهافة إيماءة أو حركة ما إذا لم يكن الجمهور قادرًا على رؤيتها إلا من الصف الأول، واستطاع الجمهور أن يرى ممثلات السينما الصامتة مثل جيش أو جاربو تفعلن أشياء مذهلة بوجوههن دون أن تظهرن وهن تحركن عضلة واحدة. وعندما لحق الصوت والدوار بالصورة على الشاشة، أصبحت السينما أقرب إلى الدراما المسرحية.

لكن للمسرح مزية واحدة يتفق بها على السينما، وهي مزية عظيمة: المسرح حي. فإذا كان من الحق القول إن السينما تستطيع أن تحقق العديد من التأثيرات المهمة التي لا يعرفها المسرح، لأن تصوير الفيلم يتم بشكل متقطع (حيث يمكن تحقيق لقطة أفضل أداء مثلاً – المترجم)، فإن من الحق القول أيضًا إن الممثلين السينمائيين لا يحققون تجربة مشاركة مع المتفرج.

وهناك اثنان من أصحاب نظريات المسرح – المختلفة فيما بينها كثيرًا – استخدم كل منهما هذه الحقيقة المؤكدة. ففي أواخر العشرينيات والثلاثينيات طور كل من برتولت بريشت Bertoh Brecht وأنطونين أرتو Antonin Hrtaud (اللذان لا يزالان الأقوى تأثيرًا في عالم النظريات المسرحية في الفترة الحديثة) مفاهيم مسرحية تعتمد على التفاعل المستمر بين الجمهور والممثلين. وعُرف مسرح أرتو باسم "مسرح

القسوة"، الذى يتطلب علاقة حميمة وحيوية بين الممثل والمتفرج، لم تكن موجودة قط من قبل فى عالم المسرح. وكان هدف أرتو هو إشراك المتفرج بعمق بطريقة مباشرة، لا يستطيعها فى السينما.

وفى بيانه الذى يحمل عنوان "المسرح وقرينه" كتب:

"إننا نلغى الفاصل بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين، ونجعل مكانهما فضاء واحداً، دون فاصل أو حاجز من أى نوع، وهذا الفضاء المسرحى هو الذى يحدث فيه الحدث. وهكذا يعاد تأسيس تواصل مباشر بين المتفرج والعرض" (ص ٩٣).

وكان مفهوم أرتو هو الهجوم المباشر على المتفرج وفى مواجهته، فى مسرح "شامل" حيث تستخدم كل قوى التعبير. وأعاد تعريف لغة المسرح باعتبارها تتألف:

"من كل شىء يحتل خشبة المسرح، كل شىء يمكن إظهاره والتعبير عنه مادياً على خشبة المسرح، وموجه فى الأساس لكل الحواس وليس إلى الذهن كما هو الحال فى لغة الكلمات... مثل الموسيقى، والرقص، والفنون الحركية الجمالية، والبانتومايم، والمحاكاة، والإيماءات، والإلقاء، والعمارة، والإضاءة، والمشهدية" (ص ٣٨-٣٩).

إننا نستطيع أن نرى هنا لغة جديدة عن المسرح كما صاغها أرتو، متأثرة بلغة السينما، حتى لو كانت تعارض السيطرة المتزايدة لهذا الفن الجديد. ولأنه لا يوجد فى السينما قواعد ثابتة، أو تقاليد، أو أكاديميون، فإن سرعان ما اكتشفت بشكل منطقى قيمة كل عنصر تحدث عنه أرتو: الفنون الحركية الجمالية، الموسيقى، الرقص، البانتومايم، إلى آخره. ومرة أخرى فإن واحداً من الفنون القديمة يجد نفسه فى علاقة حب وكراهية معاً مع هذه التكنولوجيا الجديدة. لكن أرتو لم يفقد قط رؤيته لمزية واحدة مهمة:

"المسرح هو المكان الوحيد فى العالم، حيث لا يمكن صنع إيماءة واحدة مرتين بنفس الطريقة" (ص ٧٥).

أما بريشت فقد أخذ مساراً معاكساً. فنظريته عن "المسرح الملحمى" أكثر تعقيداً، وربما قال البعض أنها أكثر عمقًا وثقافة، وبالمقارنة مع "مسرح القسوة" عند آرتو. فقد أدرك بريشت نفس القيمة الأساسية التى اكتشفها آرتو، وهى عفوية وحميمية الأداء المسرحى، وفكر بريشت فى إعادة خلق العلاقة بين الممثل والمتفرج باعتبارها علاقة جدلية. فلم يعد مطلوباً من المتفرج أن يصدق الإيهام بأن ما يراه على المسرح حقيقى، وذلك أسهل بكثير فى قاعة العرض السينمائى.

وكتب بريشت أن "المسرح الملحمى":

"يحول المتفرج إلى مراقب، لكنه يوقظ قدرة المتفرج على الفعل، ويجبره على أن يتخذ قرارات... (ففى المسرح الدرامى القديم) كان المتفرج يتشارك فى التجربة، ويعيشها، ويؤخذ الإنسان على علاته، ككائن لا يمكن تغييره، (أما فى المسرح الملحمى الجديد) يكون المتفرج واقفًا خارج التجربة، يدرسها، ويصبح الإنسان موضوعًا للبحث، يمكن تغييره كما أنه قادر على أن يغير..." (بريشت عن المسرح، ص ٣٧).

وكل ذلك يتحقق بأداة يطلق عليها بريشت "تأثير الاغتراب"، وهدفها كما يقول بريشت أن:

"تجعل البعد الاجتماعى لكل حدث بعداً غريبًا عن الحدث ذاته. وهذا البعد الاجتماعى هو التعبير بالإيماءات والمحاكاة للعلاقات الاجتماعية السائدة بين الناس" (ص ١٣٩).

ومن الواضح أن تلك أكثر من أن تكون نظرية فى الدراما، فالمسرح الملحمى عند بريشت، وتأثير الاغتراب، يمكن تحقيقهما فى طيف واسع من الفنون، من بينها السينما ذاتها. وبالفعل فإن لأفكار بريشت دوراً مهمًا فى تطور نظرية السينما.

وما فعله بريشت بالنسبة للمسرح كان زيادة اشتراك المتفرج، ولكن بطريقة ذهنية، بينما كان آرتو يرفض بشكل خاص المعالجة الذهنية لصالح المسرح باعتباره

"وسيلة لدخول المتفرج فى إغفاءة قصيرة". ومع ذلك فإن كلا النظريتين كانت ضد المحاكاة على نحو واضح.

ويسبب التشابه البنائى فى كل من المسرح والسينما، فإنهما تفاعلا أكثر مما فعلت السينما مع الفنون الأخرى. وإذا كان صحيحًا أن العديد من الروائيين المشهورين فى فرنسا فى القرن العشرين كانوا سينمائيين (مثل ألان روب جرييه، ومارجريت دورا) Marguerite Duras، ففى إنجلترا وإيطاليا وألمانيا والولايات المتحدة (بدرجة أقل)، كان الناس العاملون فى السينما يقسمون على الأرجح حياتهم المهنية بين السينما والمسرح (مع الرقص) هو الفن الوحيد الذى يستخدم بانتظام فن السينما ذاته فى سياقه. وكانت العلاقة بينهما مثمرة. فكما نضجت نظريتا بريشت وآرتو عبر السنوات الأربعين الماضية، فقد تطور المسرح فى المسار الذى تنبأت به كل منهما، ولم تظهر بشكل جذرى نظريات جديدة فى المسرح استطاعت أن تتجاوزهما. ومن أعمال آرتو، حصل المسرح المعاصر على اهتمامه المتجدد بالعنصر الطقسى فى التجربة الدرامية، وإحساس الاحتفاء الجماعى الذى كان على الدوام أساسيًا بالنسبة للمسرح.

لقد تحقق الكثير من ذلك من خلال التأكيد الكبير للمسرح الدرامى المعاصر على الميزانسين، وليس على النص. ومن ناحية أخرى، فإن المسرح المعاصر ينظر أيضًا إلى الكلمة المنطوقة كمصدر للطاقة. وطور الكتاب المسرحيون بشكل خاص فى بريطانيا مفهومًا للمسرح، باعتباره حوارًا له جذورًا عند بريشت. فقد استطاع هارولد بنتر Harold Pinter، وجون أوزبورن Jhon Osborn، وإدوارد بوند Edward Bond، وتوم ستوبارد Tom Stappard، وآخرون، خلال السنوات الخمسين الماضية، خلق مسرح للأداء اللفظى، نجح على خشبة المسرح أكثر من نجاحه فى السينما.

وهذا التوازى بين شكلى المسرح والفيلم الروائى الطويل كان من الممكن أن يعنى كارثة بالنسبة للمسرح، فهناك فنون "ماتت" من قبل، ففى القرن السابع عشر، أصبحت

القصيدة السردية أو الملحمية عتيقة الطراز مع اختراع الرواية. لكن المسرح استجاب لتحدى السينما بهذه الحيوية الجديدة ، والتفاعل بين شكلين للفن، هذا التفاعل الذى كان مصدراً مهماً للطاقة الإبداعية فى أواخر القرن العشرين.

السينما والموسيقى

علاقة السينما بالموسيقى علاقة معقدة تماماً. فحتى حدوث تطور فى الفنون التى تعتمد على التسجيل، كان للموسيقى مكانة متفردة بين الفنون، فقد كانت الفن الوحيد الذى يلعب فيه الزمن دوراً محورياً. وصحيح أن الرواية والمسرح يحدثان فى الزمن، لكن المتلقى يتحكم فى "زمن" الرواية، كما أن الإيقاع فى فنون الأداء ليس متحكماً فيه بصرامة، حيث يمكن للكاتب المسرحى أو المخرج تحديد الوقفات أو لحظات توقف الحركة أو الحدث أو الحوار، لكن ذلك يتم بطريقة عامة غير محددة. أما الموسيقى - أكثر الفنون تجريداً - فهى تتطلب تحكماً دقيقاً فى الزمن، وتعتمد على ذلك.

وإذا كان اللحن هو العنصر السردى من الموسيقى، والإيقاع هو العنصر الزمنى الفريد، فإن الهارمونية هى التفاعل بين هذين العنصرين، ونظامنا فى التدوين الموسيقى يؤكد ويشير إلى هذه العلاقة. فثلاث علامات تُقرأ من اليسار إلى اليمين تشكل لحناً، وإذا تم وضعها فى إطار من بصمة زمنية يكون الإيقاع قد وُضع على اللحن. وعندما نرتب ذلك رأسياً، تنتج الهارمونية.

ويمكن لفن التصوير التشكيلى أن يؤسس هارمونيات وتعارضات سواء داخل صورة واحدة أو بين الصور، لكن ليس فى ذلك عنصر الزمن. وتقوم الدراما أحياناً بتجريب التعارض (الكونترابونط) - والمثال على ذلك هو قيام يوجين يونيسكو بتكرار سطور الحوار - ولكن ذلك يستخدم لتحقيق تأثيرات قليلة وصغيرة فقط. ومع ذلك فإن الموسيقى تصنع الكثير من الفن الرائع من العلاقة بين الخطوط "الأفقية" للحن، الموضوع فى إيقاع، والمجموعات "الرأسية" للهارمونية.

(فى الحقيقة أنا لست متأكداً إذا ما كانت هذه المعادلة تنطبق على موسيقى الراب أو الهيب هوب. فإذا كانت موسيقى الراب قد تطورت من تقاليد قديمة وثرية تعود إلى قرون خلت من فن الكلام الإيقاعى المنطوق، وإذا كانت هى الشكل الفنى الأكثر ابتكاراً خلال تسعينيات القرن العشرين، فإن تخليها عن اللحن والهارمونية يوحى بأنها "موسيقى" فقط؛ لأنه يتم توزيعها على أسطوانات وتظهر على المحطات التليفزيونية الموسيقية. وربما كانت موسيقى الراب تؤكد أن العنصر الأساسى فى الموسيقى هو الإيقاع. وربما كان علينا أن نعتبر- على الأقل بمعنى واحد - أن موسيقى الراب هى المرحلة الأخيرة من التجريد - ومن المفارقات أنها التعبير الأكثر جماهيرية الوحيد للنزعة التجريدية الطليعية. أو ربما كان من الكافى التفكير فى موسيقى الراب على أنها إضفاء الموسيقى على الشعر، "وكل الفنون تطمح إلى الموسيقى، وإلى سوقها).

ومن الناحية المجردة، فإن السينما تقدم نفس إمكانات الإيقاع، واللحن، والهارمونية، مثل الموسيقى. والطبيعة الآلية للوسيط السينمائى تسمح بالتحكم الصارم للخط الزمنى: "فالألحان" السردية يمكن التحكم بها هنا بدقة. وداخل الكادر، ويتم تحقيق توازن هارمونى بين الأحداث والصور. ولقد بدأ السينمائيون فى تجريب الإمكانية الموسيقية لهذا الفن الجديد منذ وقت مبكر جداً. فمنذ فيلم رينيه كلير Rene Clair "استراحة" (١٩٢٤)، وفيرنان ليجيه Fernand Léger "الباليه الميكانيكى" (١٩٢٤-١٩٢٥)، اعتمدت الموسيقى المجردة أو "الطليعية" على نظرية موسيقية لتحقيق الكثير من تأثيرها. وحتى قبل حلول تقنية الصوت بدأ السينمائيون فى العمل المشترك مع الموسيقيين، ففيلم هانز ريشتر Hans Richter "أشباح قبل الإفطار" (١٩٢٨) له نص موسيقى من تأليف هيندميت Hindemit، كان يعزف حيًا فى قاعة العرض. كما كان لفيلم والتر روتمان Walter Rattmann "برلين، سيمفونية مدينة" (١٩٢٧) نص سيمفونى حى أيضاً.

وسرعان ما أصبحت الموسيقى جزءًا متكاملاً فى التجربة السينمائية، فقد كانت الأفلام الصامتة "تؤدى" بموسيقى حية. وعلاوة على ذلك فإن السينمائيين المبدعين فى

الفترة الصامتة كانوا يستكشفون بالفعل الإمكانية الموسيقية للصورة ذاتها. وكان سيرجى إيزنشتين Sergei Eisenstein فى أواخر الثلاثينيات قد بنى لفيلمه "ألكسندر نيفسكى" خطة لإقامة علاقة بين الصور ونص موسيقى من تأليف الموسيقى الشهير بروكوفييف Prokofiev. وفى هذا الفيلم، وأفلام أخرى مثل فيلم ستانلى كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، الموسيقى هى التى تقود وتحدد الصور.

ولأن السينما تعرض فى العادة بسرعة ٢٤ كادراً كل ثانية، فإن لدى السينمائيين تحكمًا أكثر دقة على الإيقاعات بالمقارنة مع الموسيقيين. وأقل زمن يمكن تدوينه فى الموسيقى الغربية يستغرق جزءًا من ٣٢ جزءًا من الثانية، لكن من المستحيل أن تعزف نغمات حية بهذه السرعة. أما الجزء من ٢٤ جزءًا فى الثانية، وهو أقل وحدة للسينما، فهو يزيد على أسرع الإيقاعات فى الموسيقى الغربية. وأكثر الإيقاعات تعقيداً فى الموسيقى - فى موسيقى التال الهندية - تقارب الوحدة الأساسية لإيقاع السينما.

ونحن نتجاهل بالطبع الموسيقى المصنوعة آليًا أو إلكترونيًا. فحتى قبل نضج نظم تسجيل الصوت، كان البيانو الإلكترونى يتيح إمكانية للموسيقيين فى تجريب النظم الإيقاعية التى يستحيل على البشر أداؤها. وكان كونلون نانكارو Conlon Nancarrow قد قدم دراسات لهذا البيانو (يعود أولها إلى عام ١٩٤٨) كانت استكشافات مثيرة للاهتمام لهذه الإمكانيات.

وهكذا فإن السينما تستخدم مجموعة من المفاهيم الموسيقية يتم التعبير عنها فى أشكال بصرية: فاللحن، والهارمونية، والإيقاع، قيم ذات تاريخ طويل فى الفن السينمائى. وبرغم أن للسينما ذاتها تأثيراً اقتصاديًا قويًا على الموسيقى، حيث يتيح سوقًا مهمة للموسيقيين، فليس لها تأثير "جمالى" قوى على الموسيقى. ومع ذلك فإن تقنيات الصوت قد أحدثت ثورة فى فن الموسيقى، وظهر تأثير هذه التكنولوجيا الجديدة فى موجتين.

لقد قام اختراع الفونوغراف فى عام ١٨٧٧ بالتغيير الجذرى لانتشار الموسيقى، ولم يعد من الضرورى حضور العرض الموسيقى، وهى مزية ظلت طوال قرون محدودة

لصفوة صغيرة جداً. لقد كتب باخ "تنويعات جولدبيرج" كموسيقى لوقت النوم لشخص قرى واحد، هو الكونت كايزلينج Couht Kaiserlin، السفير الروسى السابق فى بلاط حاكم ساكسونيا، ولكى تعزف بواسطة عازف الهاربسيكورد الشخصى له يوهان جوتليب جولدبيرج، لكن هذه الموسيقى متاحة الآن لملايين من الناس ليس باستطاعتهم توفير عازفين خاصين تحت الطلب طوال أربع وعشرين ساعة.

وسرعان ما أصبحت الأسطوانات - وفى فترة لاحقة المحطات الإذاعية - وسيط منتشر قوى لنشر الموسيقى، يوازى الأداء الحى بل يفوقه، ولكن لذلك تأثير عميق على طبيعة فن الموسيقى، مثل تأثير المطبعة على الأدب؟ لقد أعادت التكنولوجيا صياغة الفن.

ومثلما فتحت المطبعة آفاقًا أما الأدب الجماهيرى، كذلك أدت الأسطوانات لديمقراطية الموسيقى، ولا يمكن التقليل من الأهمية التاريخية لذلك. لكن كان هناك أيضًا عنصر سلبى فى النسخ الميكانيكى للموسيقى. فالموسيقى الفولكلورية - هذا الفن الذى يخلقه الناس لأنفسهم بدون موسيقيين محترفين - قد ضعفت إلى حد كبير. وفى النهاية كان ذلك ثمنًا قليلاً يُدفع مقابل قنوات الانتشار الهائلة الجديدة، وفى الحقيقة أن الثقافة الموسيقية التى ساعدت الأسطوانات على خلقها أضافت إلى منفعة فنون الموسيقى الجماهيرية، والتى أصبحت خلال القرن العشرين نقطة محورية فى عالم الموسيقى بطريقة لم تكن لها من قبل.

وبينما كان لاختراع الفونوغراف تأثير اجتماعى عميق على الموسيقى، فقد كان له تأثيرات تقنية شديدة الضآلة. وكانت هناك أسبابا تكنولوجية واضحة وراء ذلك، ذات علاقة بحدود نظام أديسون، الذى سوف نناقشه فى الفصل القادم. وكنتيجة لذلك، فلم يحدث حتى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات - عندما بدأ الشريط المغنطيسى فى الحلول محل أسطوانة الفونوغراف كوسيلة رئيسية للتسجيل، ثم النسخ الكهربى بواسطة تقنيات إلكترونية - أن التكنيك الموسيقى تعرض لتأثير فنون التسجيل.

ومرة أخرى، كان التأثير ثوريًا، فقد كان الموسيقيون قد قاموا لسنوات طويلة قبل تطوير الشريط المغنطيسى بتجريب الآلات الإلكترونية، لكنهم ظلوا مقيدين بحدود الأداء والعرض. وجاء الشريط ليحررهم، عندما أتاح إمكانية جديدة لتوليف الموسيقى (مونتاجها). وكان شريط صوت الفيلم - الذى كان ضوئيًا وليس مغناطيسيًا - قد سبق الشريط بحوالى عشرين عامًا، ولكن فى سياق السينما كان دوره دورًا مساعدًا، ولم يكن قط وسيطًا مستقلاً.

وبمجرد أن دخل الشريط أستوديو التسجيل، لم يعد تسجيل الصوت مجرد وسيلة لحفظ الأداء ونشره، لقد أصبح الآن مركزًا رئيسيًا للإبداع. لقد أصبح التسجيل الآن جزءًا متكاملاً فى عملية خلق الموسيقى، حتى أن الموسيقى الجماهيرية (ودعك من الموسيقى الطليعية أو موسيقى الصفوة) قد أصبحت منذ بداية الخمسينيات مخلوقًا يخلقه أستوديو التسجيل، وليس العزف. وكانت مقطوعة البيتلز "فرقة نادى القلوب الوحيدة لسيرجنت بيبر Sergeant Pepper" (١٩٦٧) - وهى من علامات تطور فنون التسجيل التطبيقية - لا يمكن عزفها فى أداء حى. وكانت هناك أمثلة مبكرة لهذا التحول، تعود على الأقل إلى فترة مبكرة مع الأسطوانات الجماهيرية لكل من لى بول ومارى فورد فى بداية الخمسينيات، لكن أسطوانات البيتلز هى التى تعتبر بشكل عام مرحلة نضج التسجيل كواحد من القوى الموسيقية الإبداعية الأساسية.

ولقد تغير التوازن بشكل جذرى الآن، حتى أن "أداء" الموسيقى الجماهيرية (ودعك من أداء الموسيقى الطليعية) يتكامل فى الأغلب مع التسجيلات، والكثير من الموسيقى لا يمكن عزفها حية على الإطلاق. وإذا كانت تقنيات التسجيل البصرى قد تركت تأثيرها الكبير على المسرح، فإن العرض المسرحى الجماهيرى المعتاد اليوم يتألف فى جانب كبير من السينما، ويكاد المسرح الطليعى أن يتألف بالكامل من السينما.

ومن الواضح أن العلاقة بين تسجيل الصوت والفنون الموسيقية هى علاقة شديدة التعقيد. لو وصفنا فقط الخطوط العريضة للعلاقة الجدلية هنا. وربما كان الأكثر أهمية أنه على عكس تقنيات تسجيل الصورة، فإن تكنيك تسجيل الصوت سرعان ما أصبح

متكاملاً مع فن الموسيقى. لقد اعتبرت السينما منذ بدايتها الأولى كفن منفصل عن المسرح والتصوير التشكيلي والرواية، لكن تسجيل الصوت - حتى اليوم - مايزال مصنفًا تحت تصنيف الموسيقى.

وكان ذلك فى جانب منه نتيجة طريقة التسجيل، التى استمرت حتى الستينيات. وعلى عكس السينما، كان بمقدور الأسطوانة أن تقود بمجرد تسجيل ونسخ مادتها، وليس خلق هذه المادة. لكن تطور الشريط والتقنية الرقمية أضاف عنصراً من الإبداع لتسجيل الصوت. فعلى الأقل، تسجيل الصوت الآن أكثر مرونة وصقلاً من تسجيل الصورة. وقد يستغرق الأمر بعض الوقت فقط، لكى يتم اعتبار تسجيل الصوت فنًا منفصلاً. ولو كان الراديو قد استمر فى التقدم بعد اختراع التليفزيون، فكان من الممكن أن يحدث ذلك أسرع إذا كان تسجيل الصوت يتحول إلى أن يكون فنًا قائمًا بذاته حوالى عام ١٩٥٠، لكن فن الراديو كان متراجعًا آنذاك أمام التليفزيون. واستغرق الأمر أكثر من عشرين عامًا قبل أن يجد تسجيل الصوت منافذ جديدة للتطور مع نظم متعددة التراكات (والتى بدأت فى الستينيات) والتقنيات الرقمية (التى بدأت فى الثمانينيات).

ومما له أهمية أن تسجيل الصوت كعنصر متكامل فى السينما قد عانى من الضعف خلال تلك الأعوام، ولم يستعد عافيته إلا فى الثمانينيات. ومن ناحية المثالية، فإنه يجب على الصوت أن يكون معادلاً للصورة فى المعادلة السينمائية، وليس خاضعًا لها، كما هو الحال الآن. وباختصار، فإن السينما قد بدأت لتوها فى الاستجابة لتأثير فن الموسيقى.

السينما وفنون البيئة

إذا كان هناك تصنيف واحد من الفن كان محصنًا أمام تأثير السينما وفنون التسجيل، فهو فن العمارة. فعلى عكس الرواية، والتصوير التشكيلى، والموسيقى، لم تستجب فنون البيئة بشكل مباشر للطريقة الجديدة فى الخطاب الفنى. وفى الحقيقة أنه

يمكننا التمييز لعلاقة مثمرة أكثر بين الدراما والعمارة، مقارنة بالعلاقة بين السينما والعمارة. ولا يقتصر الأمر على أن وظيفة المسرح كبناء له تأثير مباشر على الفن الذى ينتج بداخله، فالأبنية المعمارية ذاتها أصبحت جزءًا من العرض. وتعود هذه الظاهرة على الأقل إلى مسرحيات "الماسك" القصيرة فى فرنسا في بدايات القرن السابع عشر، والتي احتوت على "أدوات غريبة" - خاصة تلك التى صنعها المعمارى إينيجو جونز Inigo Jones - والتى تحتفى بالفضاء المسرحى وفى أواخر القرن العشرين، كانت الحركة فى اتجاه المسرح البيئى - جنبًا إلى جنب نظرية حول أن الجمهور يجب أن يشارك فى فضاء العمل وسرده - قد أدت إلى اتحاد أكثر حميمية بين الدراما والعمارة المسرحية.

ولكن - وكما فهم بريشت وأرتو - كان كعب أخيل فى فن السينما يكمن هنا تمامًا: إننا لا نستطيع أن ندخل إلى عالم الصورة بشكل مادى (جسمانيًا). قد يمكن لصور السينما أن تحيط بنا، وتغمرنا نفسيًا، لكننا نظل ماديًا منفصلين عنها. وحتى ما يسمى وسائط "الواقع الافتراضى" تطرح السؤال: إنك ماتزال غير قادر على أن تلمس أو تحس بالمحيط البيئى الذى تخلقه. إننا لا نستطيع التفاعل مع السينما. وفى الوقت ذاته، فإن فن العمارة - أكثر من أى فن آخر - يصر على التفاعل ويتطلبه، ووظيفته هى تلبية الاحتياجات العملية التطبيقية، وشكله ينبع من هذا.

وحتى الآن ظلت العلاقة بين السينما والفنون البيئية علاقة مجازية أكثر من كونها مباشرة. إن السينما تستطيع أن تعطينا تسجيلاً للعمارة (كما تستطيع أن تعطينا تسجيلاً لأى من الفنون الأخرى)، لكن ذلك يكاد ألا يشكل علاقة جدلية. وقد يكون لنظرية المونتاج السينمائى بعض التأثير الضئيل على نظرية العمارة، لكن من الأفضل القول إن هذا التأثير كان فى أفضل الأحوال بالغ الضآلة. وبالمثل برغم أن إحساسنا بالسينما كعمل له "بناء" إحساس قوى، فإنه بناء مجازى وليس حرفة حقيقية لبناء تصميم يحكم ويتحكم فى السينما.

لكن بينما كان هذا حقيقيًا فى الماضى، قد يحمل المستقبل بعض المفاجآت. ففن معمار "البوب" – مثل جماليات لاس فيجاس – يقترب من المقارنة مع بناء السينما، أكثر من نوع معمار الصفوة ذى المقاصد الفنية الشكلية، التى كانت ذات يوم تحتل وحدها اهتمام نقاد ومؤرخى العمارة. وباعتبار العمارة تعبيرًا اجتماعيًا وسياسيًا عن الثقافة، فإنه قد يكون أكثر توازيًا مع السينما، أكثر مما يبدو للوهلة الأولى. وفى أواخر الستينيات (خاصة فى فيلم "شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها"، ١٩٦٦)، عبَّر جان لوك جودار لأول مرة عن استكشاف هذه الروابط الضعيفة القليلة.

وبشكل متزايد، قام "معماريو التصميم" بتكامل الوسائط فى أبنيتهم. وكانت نتائج هذه المعالجة محل اعتبار. فبقدر ما أن العمارة فن بيئى أكثر من كونه مجرد نظام للبناء، فقد يكون العنصر البصرى الموضوعى معرضًا للإنتاج الفوتوغرافى والسينمائى. وكانت الأعمال النحتية الضوئية لتوماس ويلفريد، والمسماة "لومينا"، بالإضافة إلى "العروض الضوئية" الشائعة المصاحبة لعروض موسيقى الروك فى أواخر الخمسينيات، تشير أيضًا إلى تطبيقات مثيرة للاهتمام للتقنيات السينمائية على المواقف البيئية.

وفى بداية التسعينيات، قام بيل جيتس – المؤسس شديد الثراء لشركة مايكروسوفت – بتشييد منزل ضخم لنفسه بالقرب من إدارة الشركة فى ريدموند، واشنطن. وكان هذا القصر الهادئ مزودًا بالعديد من شاشات الجدران الكبيرة للعرض الإلكترونى لأعمال فنية عظيمة، كان جيتس يملك حصريًا حقوق توزيعها الإلكترونى. ما هى النتيجة؟ نوع ما من قصر زانادو افتراضى، وكأنه رد عملاق البرمجيات على قصر عملاق الصحافة ويليام راندولف هيرست William Randolph Hearst الذى يبعد ٧٠٠ ميل عن الخط السريع إلى ساحل المحيط الهادى.

ومن الصعب أن نرى كيف أن التكامل بين الفوتوغرافيا والعمارة يمكن أن يؤدى إلى شئ أكثر من مجرد تأثيرات الخداع البصرى، وهذا الاهتمام المتزايد باصطناع البيئة البصرية كانت له سوابقه فى التطورات المعاصرة لما يمكن أن نسميه "العمارة

الصوتية". فكما كان المعماريون دائمًا مهتمين بالبيئة المادية التي نعيش فيها ونعايشها، عادة عند نقلها إلينا بصريًا، فإن البيئة السمعية الآن تجذب اهتمامهم.

إن الأصوات البيئية Muzak المكونة من موسيقى دائمة في كل مكان، في المصاعد، ومراكز التسوق، والأبنية الإدارية، كانت هي المثال الأول على هذه البيئة السمعية. وسلسلة "البيئة" لأسطوانات مبنية أو معدلة أنتجتها "معامل سينتونيك" إلكترونيًا، في بداية السبعينيات، تقدم أمثلة أكثر تعقيدًا. وإعادة البناء الكومبيوترية لأصوات طبيعية مثل أمواج المحيط، والمطر، وزقزقة الطيور، تقدم أول خلفيات سمعية ذات تأثير نفسي. ومن الناحية الاجتماعية، فإن الوجود الدائم وفي كل مكان للراديو وأنواع التليفزيون العديدة يشكل وظيفة مماثلة: إنه يقدم خلفيات سمعية وبصرية لما نقوم به من أفعال في حياتنا اليومية.

وإذا كانت التجربة الجماهيرية لأصوات "الموزاك" قد تراجعت طوال الثمانينيات والتسعينيات، فإن التجربة الخاصة والشخصية للوجود شبه الدائم لجهاز "وكمان" قد حلت محلها، وهذه أيضًا حل محلها اليوم الوجود الأكثر شمولاً لأجهزة "الآي بود" أو "مشغلات إم بي ثري" في العقد الأول من القرن العشرين. إننا نخلق الآن محيطنا الصوتي الشخصي الذي نحمله أينما ذهبنا. وإذا كان جهاز "وكمان" هو أول خطوة في الحقائق الافتراضية الفردية الخاصة، فإن التليفون المحمول هو الخطوة الثانية. والكثير جدًا من هذه الأجهزة الخاصة قد بيع في الولايات المتحدة، لدرجة أن من الممكن أن نتصور أنه سرعان ما سوف يأتي وقت عندما "لا يسمع فيه شخص على الإطلاق العالم الحقيقي". إن هذا الاحتمال يعطي معنًى جديدًا إلى "الفزورة" التي تقول: "إذا سقطت شجرة في الغابة، ولم يكن هناك من يسمعها، فهل صدر صوت عن سقوطها؟"، كما أنه يثير بعض الأسئلة الجادة حول المجتمع الإلكتروني، الذي سوف نناقشه على نحو أكثر تفصيلاً في الفصل السابع.

وفي الوقت الحاضر، فإن فن مثل هذه العناصر الثقافية ذو قيمة منخفضة جدًا، فالبيئة الصوتية تشكل مشكلة أكثر من كونها سمة من سمات الحياة المعاصرة. لكن

هذه المشكلة سوف تتم مواجهتها في نهاية المطاف، كما أن المعماريين - المسئولين عن تأثير عالمنا الاصطناعي - سوف ينخرطون بعمق في البيئة السمعية والبيئة البصرية، وسوف يصبح تسجيل كل منهما متكاملاً مع التصميم المادى المجسد لبيئتنا المحيطة بنا.

(ربما كان السبب في أن أحداً لن يسمع في المستقبل أصوات العالم الحقيقى، أنه بالتوازى مع تطور وزيادة أدوات الاستماع الفردية الخاصة، هناك انفجار في الضجيج الآلى والذى لا يمكن التحكم فيه في الأماكن العامة - النظم الصوتية ذات السماعات بالغة الضخامة، أبواق السيارات، أصوات الساعات الرقمية، وآلات الاستدعاء الهاتفى التى يحملها المراهقون. لقد تزايد التلوث السمعى كثيراً: في العصر الإلكترونى، حتى أن جهاز "الآى بود" قد يكون هو الحل الوحيد: وفي عام ١٩٩٣، أعربت بعض منظمات الصم عن شكواها من التقنيات الجراحية الجديدة التى تعطى قدراً من القدرة على السمع للشخص الأصم، وكان اعتراضهم على فقدان "نعمة الصمت". لقد بدا ذلك عبثياً آنذاك، لكنه أقل عبثية الآن).

بنية الفن

إذن فللسينما وتسجيل الصوت والفيديو، تأثيرات عميقة على طبيعة وتطور بعضها البعض، وعلى الفنون القديمة التى تم تشكيلها بدرجة معقولة بهذه التأثيرات. لكن برغم اتساع طيف الفنون، فإن مجال السينما وفنون التسجيل أكثر اتساعاً. إن السينما، والأسطوانات، والشرائط، وسائط، أى أنها وسائل أو قنوات للتواصل. وبينما كان الفن هو المجال الرئيسى الذى استخدمت فيه هذه الوسائط، فإن ذلك لم يكن هو الاستخدام الوحيد. فالسينما أداة علمية مهمة أيضاً قد فتحت مناطق جديدة للمعرفة، فهى تتيح وسيلة عامة مهمة للتواصل، منذ اختراع الكتابة، منذ أكثر من سبعة آلاف عام مضت.

إن السينما كوسيط تحتاج إلى أن تعتبر ظاهرة تشبه اللغة كثيراً. لكن ليس للسينما قواعد لغوية ثابتة. وليس لها مفردات موجودة في القواميس، بل ليس لها قواعد محددة تماماً للاستخدام، لذلك فإنه من الواضح تماماً أنها ليست "نظاماً" لغوياً مثل اللغة المكتوبة أو المنطوقة، لكنها مع ذلك تؤدى العديد من الوظائف ذاتها في التواصل كما تفعل اللغة. لذلك فإن من المفيد تماماً إذا استطعنا أن نصف الطريقة التي تعمل بها السينما بدرجة من الدقة المنطقية. وسوف نناقش في الفصل الخامس كيف أن الرغبة في وصف بناء طبيعي - وحتى علمي - للسينما كانت واحدة من الدوافع الرئيسية لأصحاب النظريات السينمائية طوال ما يزيد على نصف قرن.

ومنذ الستينيات، قدمت السيميوطيقا معالجة مثيرة للاهتمام للوصف المنطقى لظاهرة السينما الشبيهة باللغة، وظاهرة فنون التسجيل الأخرى. لقد وضع اللغوى فيرديناند دى سوسير أرضية للسيميوطيقا في السنوات الأولى من القرن العشرين، وكانت فكرة سوسير البسيطة والذكية معاً هى النظر إلى اللغة باعتبارها مجرد واحدة من نظم عديدة لشفرات التواصل. لذلك أصبحت اللغويات على نحو متزايد منطقة من مجال دراسة أكبر لنظم العلامات، وهى "السيميوطيقا" أو "السيميولوجيا".

قد لا يكون لدى السينما قواعد لغوية، لكن من المؤكد أن لها نظم "شفرات". ليس لديها مفردات بالمعنى الصارم للكلمة، لكن لها نظاماً للعلامات أو الإرشادات. كما أنها تستخدم نظماً للعلامات، وشفرات عدد من نظم التواصل الأخرى. وعلى سبيل المثال، فإن النظام الشفرى الموسيقى يمكن تقديمه أيضاً فى السينما. والكثير من المناقشة السابقة بين السينما والفنون الأخرى يمكن تقديره كمياً بوصف النظم الشفرية الموجودة فى تلك الفنون الأخرى التى يمكن ترجمتها إلى السينما بالمقارنة مع تلك التى يمكن ترجمتها إلى السينما. تذكر عبارة فروست "الشعر هو ما يضيع فى الترجمة". لذلك فإن عبقرية فن ما قد تكون مجرد هذه النظم الشفرية التى لا تعمل جيداً فى أى فن آخر.

لكن بينما ذهب النظام الشفرى للسيميوطيقا بعيداً فى طريق إمكانية وصف أكثر دقة لكيفية أن السينما تفعل ما تفعله، فإن ذلك محدود لأنه بشكل أو بآخر يصر على أن نختزل السينما – مثل اللغة – إلى وحدات أساسية مميزة يمكن معايرتها كميًا. ومثل اللغويات، فإن السيميوطيقا ليست معدة تمامًا لوصف تأثير ميتافيزيقى كامل لموضوعها. إنها تصف اللغة، أو نظام التواصل، الخاص بالسينما جيداً. لكنها لا تصف بسهولة النشاط الفنى للسينما. وهناك مصطلح مقتبس من النقد الأدبى قد يكون مفيداً فى هذا المجال، هو "المجاز".

وبشكل عام، فإن مصطلح "المجاز" فى النقد الأدبى يستخدم لكى يعبر عن "صورة كلامية"، أى استخدام اللغة بشكل يحول المغنى لكى يعبر عما هو أكثر من المعنى الحرفى. ومفاهيم النظام الشفرى والعلامات يصف عناصر "لغة" فن ما، ومفهوم المجاز ضرورى لوصف الطريقة غير المعتادة وغير المنطقية فى استخدام هذه الشفرات والعلامات لإنتاج معانٍ جديدة غير متوقعة. ونحن مهتمون الآن بالعنصر الفعال فى الفن، فكلمة "المجاز" تعنى "الاجتياز"، لذلك فإن الكلمة توحى بنشاط فعال أكثر من كونها وصفًا ساكنًا.

وعلى سبيل المثال، فإن الإيقاع، واللحن، والهارمونية، شفرات أساسية فى الموسيقى. وداخل كل من هذه الشفرات توجد مجموعات معقدة من الشفرات الفرعية. فالإيقاع المكسور – مثل بعض الإيقاعات الأساسية فى أسلوب موسيقى الجاز – يمكن أن يعتبر شفرة فرعية. لكن طرق كسر الإيقاع الشاذة والمثيرة فى موسيقى ثيلونيوس مونك هى مجازات، وليست هناك طريقة لقياسها كميًا بشكل علمى، وذلك بالتحديد هو عبقرية مونك.

وبالمثل، وفى التصوير التشكيلى، فإن الشكل، واللون، والخط، تعتبر بشكل عام شفرات أساسية. أما الحواف الحادة والحواف الناعمة فهى شفرات فرعية. لكن الخطوط الدقيقة فى لوحات أنجر، أو الحواف الناعمة المرهفة فى دراسة من لوحات أوجست رينوار، فهى مجازات شاذة أو خارجة عن المألوف.

وفى الدراما المسرحية، تكون الإيماءات محورية فى هذا الفن، وواحدة من شفراته الأساسية. أما قبضة اليد المضمومة تعبيراً عن قبلة الإخلاص فهى شفرة فرعية محددة. لكن الطريقة التى يؤدى بها لورانس أوليفييه هذه الإيماءة فى "ريتشارد الثالث" فهى خاصة به تماماً، إنها مجاز.

ويمكن بشكل عام وصف نظام فن ما بمصطلحات سيميوطيقية باعتباره مجموعة من الشفرات. ومع ذلك فإن النشاط المتفرد لفن ما يكمن فى صوره المجازية. إن السينما يمكن أن تستخدم لتسجيل معظم الفنون الأخرى، كما أنها يمكن أن تترجم معظم الشفرات والصور المجازية المشتركة فى الفنون السردية، والبيئية، والتصويرية، والموسيقية، والدرامية. وأخيراً، فإن لها نظاماً من الشفرات والصور المجازية الخاص بها، والذى تتفرد به فنون التسجيل.

وشفراتها وصورها المجازية الخاصة بها تنبع من تقنياتها المعقدة، وتلك ظاهرة جديدة فى عالم الفن والوسائط. ولكى نفهم كيف أن السينما تختلف عن الفنون الأخرى – وتلك هى المرحلة الثانية من دراستنا – فإن من الضرورى أن نلقى نظرة قريبة على هذه التكنولوجيا، وذلك هو موضوع الفصل الثانى.

الشعر هو ما لا يمكن أن نترجمه. والفن هو ما لا نستطيع أن نقدم له تعريفاً. والسينما هى ما لا يمكن لك أن تفسر. لكننا سوف نحاول، على أية حال.

الفصل الثانى

التكنولوجيا: الصورة والصوت

الفن والتكنولوجيا

تكنولوجيا الصورة، تكنولوجيا الصوت

العدسة

الكاميرا

الفيلم الخام

الأفلام السلبية، النسخ المطبوعة، والأجيال، تناسب أبعاد الشاشة، الحبيبات، والمقاس، والسرعة (الحساسية)، اللون، التباين، والنغمة اللونية.

مرحلة ما بعد التصوير

التوليف (المونتاج)، المكساج والدوبلاج، المؤثرات الخاصة، البصريات، المعمل، ومركز التبديل.

الفيديو والسينما

العرض

مزايا التقنية الرقمية

"أليس ذلك كله مسألة نبضات إلكترونية؟ إذن لماذا نتحدث عن الكيمياء، والأدوات الميكانيكية الغريبة؟ ألا يحدث كل ذلك فى الكومبيوتر؟"

الفن والتكنولوجيا

قد يتشكل كل فن بواسطة السياسة، والفلسفة، واقتصاديات المجتمع، ولكن أيضًا بواسطة تكنولوجيا هذا الفن. والعلاقة ليست واضحة تمامًا، فالتطورات التقنية فى بعض الأحيان تؤدى إلى تغير جماليات الفن، وفى أحيان أخرى، فإن الرغبات الجمالية تستدعى تقنية جديدة، ودائمًا ما يكون تطور التكنولوجيا ذاتها نتيجة لمزيج من العوامل الأيديولوجية والاقتصادية. لكن إلى أن تستطيع الدوافع الفنية التعبير عن نفسها من خلال نوع ما من التكنولوجيا، فإنه ليس هناك وجود لعمل فني.

وبشكل عام، فإن العلاقات بين الفنون والتكنولوجيا علاقات فضفاضة؛ لكنها واضحة: فالرواية لم يكن ممكنًا لها أن توجد بدون الصحافة المطبوعة، لكن التزايد السريع الحديث في تكنولوجيا الطباعة (والذى سوف نناقشه في الفصل الخامس) لم يكن له إلا تأثير ضئيل على التطور الجمالى للرواية. والتغيرات الجمالية التى حدثت فى تاريخ الرواية الذى يمتد ثلاثمائة عام، تنبع من عوامل تاريخية أخرى، خاصة الاستخدامات الاجتماعية لهذا الشكل الفنى.

وقد حدث تغير جذرى للدراما المسرحية عندما سمحت تقنيات الإضاءة الجديدة أن تدخل المسرحيات إلى قاعات مغلقة، لكن خشبة المسرح الداخلة في قاعة العرض لم تكن نتيجة تطورات التكنولوجيا، وإنما لعوامل أيديولوجية. وكان باخ يعزف فى أيامه على آلة الهاربسيكورد أصواتًا مختلفة عن صوت "البيانو المعدل" الحديث، لكن باخ يظل هو باخ. كما أتاح اختراع الألوان الزيتية للمصورين التشكيليين وسيطًا متعدد الاستخدامات. لكن إن لم يتم اختراع الألوان الزيتية؛ فإن المصورين التشكيليين سوف يستمرون فى رسم لوحاتهم بشكل ما.

وباختصار، ورغم وجود مشاركة بين الفن والتكنولوجيا، كانت تشكل أكثر من مجرد عبقرية استثنائية مثل ليوناردو دافينشي؛ الذى صنع أعمالاً جيدة فى كلا المجالين، وتلك مشاركة تدحض النظرة الحديثة عن المجالين باعتبارهما نقيضين، ومع ذلك، فإنه يمكن للمرء أن يدرس تاريخ فن التصوير التشكيلى بدون أن يملك أى معرفة حول كيف أن الألوان الزيتية تختلف عن ألوان الأكريليك، كما أن من المؤكد أن دارسى الأدب ينجحون فى فهم التاريخ الأساسى للأدب، بدون دراسة الأنواع المختلفة من الطباعة.

لكن ذلك ليس هو الحال مع السينما. ففنون التسجيل - السينما، وتسجيل الصوت، والفوتوغرافيا - كانت هى المساهمة الفنية الأعظم للعصر الصناعى، وهى تعتمد تمامًا على تقنيات معقدة، وبارعة، ومعقدة. إن تلك فنون لا يمكن صنعها بدون مصدر للطاقة، حتى لو كان التحريك باليد. ولا يمكنك أن تفهم تمامًا ما يحدث فى هذه الفنون بدون تقنياتها الأساسية، والعلم الذى تعتمد عليه.

والجزء الذى سوف يأتى الآن قد يبدو بعضه غريبًا أو عفى عليه الزمن، بعد أن قطعنا شوطًا طويلاً فى العصر الرقمى. أليس ذلك كله مسألة نبضات إلكترونية؟ إذن لماذا الحديث عن الكيمياء والأدوات الميكانيكية الغريبة؟ ألا يحدث ذلك كله فى الكومبيوتر؟ نعم، هذا حقيقى. لكن هناك تقنيات قليلة جداً فى العالم الرقمى لا تنبع من أسلافها التماثلية.

وكما قال إدوارد ألبى Edwaed Albee بدقة فى مسرحيته "قصة حديقة الحيوان" (١٩٥٨):

"إن ما سوف أخبرك به له علاقة بكيف أن من الضرورى أحيانًا أن تسير مسافة طويلة بعيداً عن الطريق، لكى تعود فى مسافة قصيرة على نحو صحيح".

والفهم الجيد للعالم التماثلى فى القرن العشرين يجعل دائرة الوسائط الرقمية للقرن الحادى والعشرين أكثر فهمًا.

تكنولوجيا الصورة

كان اختراع الفوتوغرافيا فى بداية القرن التاسع عشر يشكل تحولاً تاريخيًا مهما مثلما كانت مطبعة جوتينبيرج. إن الدوافع الفنية الأساسية التى تدفعنا لمحاكاة الطبيعة هى فى جوهرها ذات الدوافع قبل وبعد هذا الزمن، لكن القدرة التقنية الجديدة على تسجيل ونسخ واستعادة الأصوات والصور تقدم لنا مجموعة جديدة مثيرة للاهتمام من الخيارات.

لقد كنا فى السابق محدودين بقدراتنا الجسمانية الخاصة: فالموسيقى يخلق الأصوات بواسطة النفخ، أو غمز الأوتار، أو الغناء، والمصور التشكيلى الذى يقتنص صوراً حقيقية؛ اعتمد كليًا على عينه لكى يدرك هذه الصور، ورغم أن الروائى والشاعر لم يكونا مندمجين جسمانيًا فى فنهما، فإنهما مع ذلك كانا محدودين فى وصف الأحداث أو الشخصيات بقدراتهما الخاصة على الملاحظة. أما تكنولوجيا التسجيل فقد أتاحت لنا إمكانية اقتناص تجسيد للأصوات، والصور، والأحداث، ونقلها مباشرة إلى المتلقى دون ضرورة لتدخل أو فرض مواهب الفنان. لقد انفتحت قناة جديدة للتواصل، مساوية لأهمية اللغة المكتوبة.

ورغم أن الكاميرا لم تصل إلى الاستخدام العملى حتى بدايات القرن التاسع عشر، فإنه كانت هناك جهود لخلق مثل هذه الأداة السحرية، تستطيع أن تسجل الواقعة مباشرة، وكانت هذه الجهود تعود إلى زمن سابق كثيراً. فالكاميرا أو بسكيورا (الغرفة المظلمة) (الشكل ٢-٣) - وهى جد الكاميرا الفوتوغرافية - تعود إلى عصر النهضة. وقد شرح دافينشى المبدأ الذى تقوم عليه، ويعود أول تعليق منشور على فائدة هذا الاختراع إلى عام ١٥٥٨، العام الذى نشر فيه جوفانى باتيستا وميللا بورتا كتابه "السحر الطبيعى". بل إن هناك مراجع تعود إلى القرن العاشر فى كتب العالم الفلكى الحسن بن الهيثم. وتقوم الكاميرا أو بسكيورا على قاعدة بصرية بسيطة، لكنها تتضمن كل العناصر الأساسية للكاميرا الفوتوغرافية المعاصرة عدا شيئًا واحداً: الفيلم، الوسيط الذى يتم عليه تسجيل الصورة المنعكسة.

وفى العادة فإنه يعزى إلى لوى داجير Louis Daguerre تحقيق أول تطور عملى تطبيقى لمثل هذا الوسيط فى عام ١٨٣٩، لكن زميله جوزيف نيبس Joseph Niépce قد قام بعمل كبير ذى قيمة فى هذا المجال قبل وفاته فى عام ١٩٣٣، ويمكن أن ينسب إليه - كما لاحظ بومونت نيوهول - أول تجربة ناجحة فى تثبيت صورة للطبيعة فى عام ١٨٢٧. وكان ويليام هنرى فوكس تالبوت يعمل فى الوقت ذاته في خطط مشابهة، فالفوتوغرافيا قد تطورت من نظامه بالتسجيل السلبى (نيجاتيف)، ثم صنع نسخا موجبة (بوزيتيف). لقد كان لوح التسجيل الفوتوغرافى عند داجير موجبًا، لذلك لا يمكن صنع نسخ منه (إلا بتصوير الصورة ذاتها)، ووصل اختراع داجير إلى طريق مسدود، ليشكل نهاية خط من التطور التكنولوجى، وليس بداية له. لكن التسجيل السلبى بطريقة فوكس تالبوت سمحت بصنع عدد لانهائى من النسخ، وسرعان ما حل محل الورق السلبى فيلم سلبى مرن مصنوع من الكولوديون، الذى لم يكن فقط علامة على تحسين ملحوظ فى جودة الصورة، لكنه كان أيضًا بفضل مرونته - يوحى بخط من التطور لتسجيل الصور المتحركة.

ومثل الكاميرا الفوتوغرافية، فإن كاميرا الصورة المتحركة كان لها أسلافها. فقد كان "الفانوس السحرى" قادرًا على عرض صورة على شاشة، وهو يعود إلى القرن السابع عشر، وسرعان ما تم تعديله ليتلاءم مع الاستخدام الفوتوغرافى فى خمسينيات القرن التاسع عشر. كما أن إيهام الحركة قد أمكن تحقيقه بطريقة بدائية جدًا بواسطة ما سمى "الأقراص السحرية" فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، وبواسطة الآلة الأكثر تعقيدًا "الزيوتروب" (الشكل ٢-٦)، الذى سُجل اختراعه فى عام ١٨٣٤ بواسطة ويليام هورنر William Horner (رغم أنه كان هناك أسلاف للزيوتروب فى فترات سابقة). وفى سبعينيات القرن التاسع عشر، حين كان إدوارد مايبريدج يعمل فى كاليفورنيا، وكان إيتيين جول ماريه يعمل فى فرنسا، وبدأ تجاربهما فى صنع تسجيلات فوتوغرافية للحركة. وكانت آلة "براكسينوسكوب" (١٨٧٧) أول أداة عملية لعرض صور متعاقبة على شاشة. وفى عام ١٨٨٩ قدم جورج إيستمان Georg Eastman طلبًا لتسجيل

اختراع للفيلم الفوتوغرافى المرن، والذى طوره لبكرة الفيلم داخل الكاميرا، وبه تحقق آخر عنصر أساسى للسينماتوغرافيا.

وفى عام ١٨٩٥ اجتمعت كل هذه العناصر، وُولدت الأفلام.

تكنولوجيا الصوت

تطورت تقنيات تسجيل الصوت بسرعة أكبر. لقد كان فونوغراف أديسون يفعل للأصوات ما يفعله نظام الكاميرا / آلة العرض بالنسبة للصور، ويعود الفونوغراف إلى عام ١٨٧٧. وكان الفونوغراف فى نواحٍ عديدة اختراعًا غير عادى بالمقارنة مع السينماتوغرافيا، حيث إنه لم يكن أسلاف يمكن التحدث عنها. فقد كانت الرغبة فى اقتناص الصور الثابتة ونسخها تسبق بسنوات عديدة تطور الصور المتحركة، لكن ليس هناك من شىء مماثل يسمى الصوت "الثابت" أو الساكن، لذلك كان تطور تسجيل الصوت - بالضرورة - قد حدث كله مرة واحدة معًا.

وبقدر أهمية الفونوغراف - رغم أنه لا يُذكر غالبًا فى تاريخ فنون التسجيل - هاتف (تليفون) (١٨٧٦) بيل. فقد استبق النقل المنتظم للأصوات والصور، والذى أتاحت لنا تقنياته اختراع الراديو والتليفزيون، لكن الأكثر أهمية هو أن تليفون بيل أظهر كيف يمكن صنع إشارات كهربية من أجل أغراض تسجيل الصوت.

(هناك عديدون آخرون يزعمون أنهم اخترعوا التليفون، مثل إليشا جراى وأنطونيو ميوتشى. لقد كان بيل وجراى فى سباق ذراعًا بذراع، بينما يزعم ميوتشى أنه اخترع أداة قبل ذلك بسنوات، لكن لم يسجل اختراعه. يمكنك أيضًا أن تقول إن نظام بيل فى النقل الكهرومغناطيسى لم يكن له أن يتحقق بقدر كبير من النجاح، لولا ميكروفون توماس أديسون الذى يستخدم الكربون، والذى جعل التليفون متاحًا تجاريًا. وكل الاختراعات تقريبًا التى ناقشناها هنا فى هذا الكتاب لها العديد من براءات الاختراع، ومن بينها التليفون).

لقد كان الفونوغراف الأصلى عند أديسون اختراعًا فيزيقيًا ميكانيكيًا، مما أعطاه مزية البساطة، لكنه تسبب فى تأخير كبير للتقدم التكنولوجى فى هذا المجال. وكان الفونوغراف القائم على الميكانيكا وحدها يمثل طريقًا مسدودًا من الناحية التقنية، مثلما كانت الصورة الفوتوغرافية الموجبة عند داجير. ولم يحدث حتى منتصف عشرينيات القرن العشرين أن يتحد النقل الكهربى للصوت مع تقنيات بيل، بتكنولوجيا الفونوغراف الميكانيكى. وفى الوقت ذاته تقريبًا، اتحد تسجيل الصوت مع تسجيل الصورة لكى ينتج السينما كما نعرفها اليوم.

ومن المثير للاهتمام أن نخمن إذا ما كان لأى فترة من السينما الصامتة أن توجد على الإطلاق، إذا لم يكن أديسون قد اخترع الفونوغراف الميكانيكى، فى هذه الحالة فإن من المحتمل تمامًا أن أديسون (أو أى مخترع آخر) كان سوف يتحول إلى تليفون بيل كنموذج للفونوغراف والنظام الكهربى لتسجيل الصوت الذى كان قد تطور قبل فترة، لكى يكون ذلك فى خدمة السينمائيين الأوائل.

ومن الملاحظ أن توماس أديسون نفسه كان يفكر فى الكاينيتوجراف كأداة مصاحبة للفونوغراف. وقال عن ذلك عام ١٨٩٤:

"فى عام ١٨٨٧، جاءتنى الفكرة أن من الممكن اختراع آلة تفعل للعين ما يفعله الفونوغراف للأذن، وبالجمع بين الاثنين يمكن تسجيل الحركة والصوت واستعادتهما معًا". (مقتبس عن دابليو كيه إل ديكسون "تاريخ موجز للكاينيتوغراف، والكاينيتوسكوب، والكاينيتوفونوغراف"، فى كتاب ريموند فيلدينج "تاريخ تقنى للصور المتحركة والتليفزيون"، ص ٩).

وكان ويليام كينيدى لورى ديكسون William Kennedy Laurie Dickson – المساعد الإنجليزى لأديسون الذى أنجز عملاً كثيرًا – يصف أول فكرة لأديسون عن الكاينيتوجراف، كآلة موازية فى بنائها ومفهومها لآلته الناجحة الفونوغراف:

"كانت فكرة أديسون... هى الجمع بين أسطوانة الفونوغراف أو التسجيل بواسطة أسطوانة مشابهة أو أكبر على نفس محور الآلة، بحيث تغطى الأسطوانة بصور فوتوغرافية دقيقة، يجب عرضها بالطبع متزامنة مع تسجيل الفونوغراف".

ولم ينجح مثل هذا التركيب بالطبع، لكن الاتحاد المثالى للصوت والصورة كان قد تم الإيحاء به. وبالفعل، بعد أن تحول ديكسون إلى بكرة الفيلم المستمرة المثقوبة التى اخترعها إيستمان، استمر فى التفكير فى الصور المتحركة كوسيلة مصاحبة أساساً لتسجيل الصوت، وكان أول عرض لنجاحه لأديسون فى ٦ أكتوبر ١٨٨٩، "كفيلم متكلم". وأطلق ديكسون على هذه الأداة "كاينيتوفون". وكان أديسون قد عاد لتوه من رحلة فى الخارج، ليقوده ديكسون إلى غرفة العرض، وقام بتشغيل الآلة، ليظهر على شاشة صغيرة، وهو يتقدم إلى الأمام، ويرفع قبعته، ويبتسم، ويتحدث مباشرة إلى المتفرج قائلاً:

"صباح الخير يا مستر أديسون، أنا مسرور لعودتك. أرجو أن يعجبك الكاينيتوفون. لكى أريك التزامن سوف أرفع يدى وأعد إلى عشرة".

هذه الكلمات، المعروفة بدرجة أقل، كانت تستحق أن توضع فى مصاف العبارة التليفزيونية التى تفوه بها بيل: "يا مستر واطسون، تعال هنا، أريد أن أراك"، ورسالة مورس التلغرافية "ماذا خلق الله؟".

وبسبب المشكلات التقنية التى طرحها نظام التسجيل الميكانيكى عند أديسون – ومن أهمها التزامن – فإن الزواج الفعلى للصوت والصورة لم يحدث إلا بعد ثلاثين عامًا، لكن الرغبة فى نسخ الصوت والصورة فى توافق معًا كانت موجودة منذ الأيام الأولى لتاريخ السينما.

وبحلول عام ١٩٠٠، كانت كل الأدوات الأساسية لهذه الفنون الجديدة القائمة على التكنولوجيا قد تم اختراعها، لقد وجد المصور التشكيلى بديلاً فى الكاميرا الفوتوغرافية، والموسيقى وجد بديلاً فى الفونوغراف، والروائيون وأهل المسرح كانوا

يتأملون الإمكانات المثيرة فى الصور المتحركة. وكل من هذه التسجيلات كان من الممكن نسخه فى كميات كبيرة، ووصوله بالتالى إلى أعداد كبيرة من الناس.

ورغم أنه كان على تكنولوجيا الإذاعة أن تنتظر بعض سنوات فى المستقبل، فقد تم عرض وسائل اتصال فردية عبر مسافات طويلة بواسطة التليفون والتلغراف، وفى الحقيقة أننا الآن – مع استمرار تقدم تكنولوجيا الألياف البصرية – ندرك أن النقل السلكى قدم بعض المزايا على البث بموجات الراديو، على الأقل توجهه إلى الشخص المتلقى بالذات. علاوة على ذلك، وبسبب تشبع طيف موجات الراديو، فلم يبق إلا القليل من الحياة أمام البث بموجات الراديو، حيث أن ذلك يظهر فى تطور شبكات الهواتف المحمولة والشبكات اللاسلكية المحلية. ومن الآن فصاعداً، يجب اعتبار البث الإذاعى والنقل السلكى جزءًا من الصناعة ذاتها. وسوف تستمر المنافسة بين هاتين التقنيتين ليقدما صراعًا دراميًا فى مجال الصناعة والتجارة.

والرسم التوضيحى (E) يصور المراحل المختلفة لعملية السينما.

وفى أى من هذه المراحل يمكن إدخال متغيرات تعطى الفنان مزيداً من التحكم فى العملية. وداخل كل منطقة من الجدول، هناك عدد كبير من العوامل، لكل منها تأثيره المميز على المنتج النهائى، وهذه العوامل تتفاعل مع بعضها البعض، وبين المناطق، لكى تخلق تكنولوجيا معقدة بطريقة مثيرة. وبالفعل، فإن جزءًا لا يستهان به من تذوق وتقييم نشاط صناعة الفيلم والمنتج النهائى، ينبع من فهم التحديات التقنية التى يجب على السينمائيين تجاوزها.

العدسة

كانت "الغرفة المغلقة" (كاميرا أو بسكيورا) من أوائل الكاميرات، وتتألف من صندوق لا ينفذ الضوء، وهناك ثقب صغير على أحد جوانبه. والكاميرا المعاصرة – سواء الفوتوغرافية أو السينمائية – تعمل بنفس المبدأ، لكن الصندوق يعمل بآلية دقيقة،

وفيلم مرن حساسا للضوء – أو مصفوفة من المستقبلات الإلكترونية – حل محل ورقة الرسم التي كانت تمثل "الشاشة" التي تسقط عليها الصورة، لكن هناك تغيرات كبيرة طرأت على هذا الثقب الصغير. لقد تطورت الأداة البصرية البدائية إلى نظام ذي تعقيد تقني كبير. إن هناك جزءًا كبيرًا من هذه التقنية يعتمد على العين الزجاجية للعدسة، التي نرى من خلالها الصورة الفوتوغرافية أو الفيلم، وتلك العدسة يجب أن تعتبر في مكان القلب من الفن الفوتوغرافي.

وهذه هي الفكرة الأساسية في تكنولوجيا البصريات: لأن الضوء ينتقل بسرعات مختلفة في الوسائط المختلفة، فإن الأشعة تنكسر عندما تنتقل من وسيط إلى آخر. والعدسات المصنوعة من الزجاج، أو مواد شفافة أخرى، يمكن إذن أن تجعل هذه الأشعة تلتقي في بؤرة. وبينما عدسة العين البشرية متغيرة دومًا، حيث تتغير في كل مرة نعيد تركيزنا دون وعي من موضوع إلى آخر، فإن عدسة الفوتوغرافيا يمكن لها أن تؤدي فقط مهامًا محددة تم تصميمها من أجلها بعناية فائقة.

ويوجد لدى المصور الفوتوغرافي ثلاثة أنواع أساسية من العدسات المتاحة لديه. وهذه الأنواع العامة الثلاثة للعدسات يتم تصنيفها عادة طبقًا لبعدها البؤري، وهو المسافة من مستوى الفيلم أو المستقبل الإلكتروني إلى سطح العدسة. ورغم أن العدسة يتم اختيارها عادة بشكل خاص لتناسب الموضوع الذي تصوره، فإن هناك سمات عديدة إضافية لكل عدسة، وهذه السمات تعتبر أدوات جمالية قيمة للمصور الفوتوغرافي. وبالنسبة للكاميرات التي تستخدم الفيلم ٣٥ مم، فإن العدسة "الطبيعية" أو العادية التي يتراوح بعدها البؤري بين ٣٥ مم و ٥٠ مم. وهذه العدسة هي الاختيار الأكثر شيوعًا بالنسبة للمصور الفوتوغرافي، لأنها تحقق أقل قدر من التشويه، ولذلك فإنها تحاكي بقدر أكبر الطريقة التي تدرك بها العين البشرية الواقع.

والعدسة واسعة الزاوية – كما يشير اسمها – تصور منظرًا ذا زاوية واسعة. إن المصور إذا كان يجد نفسه في مكان ضيق؛ فإنه قد يستخدم هذه العدسة لكي يصور أكبر قدر ممكن من الموضوع. ومع ذلك، فإن العدسة واسعة الزاوية ذات تأثير آخر إذ

تؤكد كثيراً على إدراكنا للعمق، وتشوه في العادة إدراك الخطوط. وعدسة عين السمكة – وهي عدسة شديدة الاتساع في الزاوية – تصور زاوية رؤية تقارب ١٨٠ درجة، وتصنع تشويهًا أكبر في إدراك الخطوط والعمق. وبشكل عام، بالنسبة للتصوير مقاس ٣٥ مم، فإن أي عدسة أقصر من ٣٥ مم في بعدها البؤري تعتبر عدسة واسعة الزاوية.

وعدسة التليفوتو أو العدسة الطويلة تعمل مثل التليسكوب على تكبير الأشياء البعيدة، وهذا هو استخدامها الأكثر وضوحًا. ورغم أن العدسة الطويلة لا تشوه إدراك الخطوط، فإن لها أحيانًا تأثيرات مفيدة لتقليل إدراك العمق، ولها زاوية رؤية ضيقة نسبيًا. وفي العادة فإن أي عدسة أطول من ٦٠ مم تعتبر عدسة تليفوتو، والحد الأقصى هو ١٢ مم. وإذا كان التكبير الأكبر مرغوبًا، فيكفي أن الكاميرا تزود بعدسة تليسكوب أو ميكروسكوب.

ويجب أن نلاحظ أن هذه العدسات ليست أجزاء بسيطة من الزجاج، كما كانت في القرن الثامن عشر، بل إنها مجموعات معقدة من العناصر لها حسابات دقيقة، وتصمم من أجل السماح بأكبر قدر من الضوء إلى الكاميرا بأقل قدر من التشويه.

ومنذ ستينيات القرن العشرين، دخلت عدسات الزووم للاستخدام العام، حيث يمكن ضبط وتعديل هذه العناصر والمجموعات، وأصبحت عدسات الزووم تستخدم على نطاق واسع. وعدسة الزووم لها بعد بؤري متغير، يتراوح بين الزاوية الواسعة والتليفوتو، بما يسمح للمصور الفوتوغرافي أن يغير الأبعاد البؤرية بسرعة بين اللقطات، والأهم سينمائيًا هو تغيير الأبعاد البؤرية داخل اللقطة. وقد أضافت هذه الأداة مجموعة جديدة كاملة من المؤثرات إلى مفردات اللقطة. وعدسات الزووم العادية (ولها بعد بؤري يتراوح من ١٠ مم إلى ١٠٠ مم) تؤثر على حجم المجال الذي يتم تصويره مع تغير البعد البؤري (حيث أن العدسات الأطول لها زاوية رؤية أضيق من العدسات الأقصر)، وهذا التأثير يسمح للقطة الزووم أن تنافس لقطة التراكينج (انظر الشكل ٣-٦١).

وبفضل التصميم بمساعدة الكومبيوتر، وتقنيات التصنيع، والتطور فى كيميائيات الضوئيات، أصبحت العدسة الفوتوغرافية الآن أداة لمرونة كبيرة، فنحن وصلنا إلى نقطة أصبح ممكنًا فيها التحكم فرديًا فى معظم مؤثرات العدسة التى كانت فى السابق معقدة العلاقات.

وهناك مشكلة واحدة فى تقنيات العدسة لم تجد حلاً. إن عدسات الزاوية الواسعة، وعدسات التليفوتو، لم تختفى فقط فى زاوية الرؤية (والتكبير بالتالى)، ولكن فى تأثيرهما فى إدراك العمق أيضًا. ولم يكن ممكنًا حتى الآن بناء عدسة، حيث يمكن التحكم فى هذين المتغيرين بشكل منفصل.

لقد قضى هيتشكوك عقوداً وهو يعمل على هذه المشكلة قبل أن يحلها كثيراً، فى لقطة البرج الشهيرة من فيلم "دوار" (١٩٥٨)، باستخدام عدسة زووم يتم التحكم فيها جيداً مع حركة تراكينج للكاميرا. لقد وضع هيتشكوك نموذجًا لبئر السلم على جانبه، وتم تركيب الكاميرا بعدسة الزووم على الطرف البعيد من التراك، وضبط عدسة الزووم ببعد بؤرى تليفوتو متوسط. ومع حركة الكاميرا بالاقتراب (تراكينج) من بئر السلم، تضبط عدسة الزووم عكسيًا، لكى تنتهى إلى زاوية أوسع. وتم ضبط حركة التراكينج، وضبط الزووم، فى توافق دقيق، كى يبدو إطار الصورة كأنه لم يتغير. (مع حركة التراك بالقرب من مركز الصورة، تتحرك الزووم بعيداً لكى تصحح المجال الذى يضيق). وهذا التأثير كما ظهر على الشاشة هو أن اللقطة بدأت بإدراك عمق عادى يصبح مكبراً بسرعة، لكى يحاكى التأثير النفسى لإحساس الدوار. وتكلفة اللقطة ١٩ ألف دولار لكى تستغرق على الشاشة عدة ثوان فقط.

واستخدم ستيفن سبيلبيرج مزيجًا مماثلاً من التراك والزووم فى فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥)، لكى يضيف إحساسًا بالخوف والرهبة. وربما كان الاستخدام الأكثر إثارة للاهتمام لذلك التكنيك غير المعتاد فى مشهد المطعم من فيلم "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠). لقد استخدم المخرج مارتين سكورسيزى هذا التكنيك طوال المشهد

التوتر بين روبرت دى نيرو وراى ليوتا، لكى يزيد إحساس المتفرج بالخوف. وأصبح الجمع بين التراكينج والزووم أداة معتادة الاستخدام الآن.

ولكى نلخص الأمر: كلما كانت العدسة أقصر، كانت زاوية الرؤية أوسع (مجال الرؤية أوسع)، وإدراك أكبر للعمق، والتشوه الخطى أكبر، وكلما كانت العدسة أطول، كانت زاوية الرؤية أضيق، وإدراك العمق أقل.

والعدسات المعتادة أو المعيارية يمكن تغيير متغيراتها بطريقتين: فالمصور الفوتوغرافى يضبط بؤرة العدسة (بتغيير العلاقة بين عناصرها)، ويستطيع التحكم فى كمية الضوء الداخلة إلى العدسة.

وهناك ثلاثة طرق لتغيير كمية الضوء التى تدخل الكاميرا وتقع على الفيلم الحساس:

- يمكن للمصور الفوتوغرافى أن يضع مادة ماصة لضوء فى طريق أشعة الضوء (مثل الفلاتر التى تركب أمام العدسة).
- يمكن له أن يغير زمن التعريض (عن طريق التحكم فى الغالق).
- يغير فتحة العدسة التى يمر من خلالها الضوء (الحجاب diaphragm- تحكم فى ذلك).

وتستخدم الفلاتر عادة لتغيير نوعية الضوء الداخل إلى الكاميرا وليس كميته، لذلك فإنها تعتبر عاملاً صغيراً فى هذه المعادلة. أما فتحة العدسة وزمن التعريض، فهما العاملان الأساسيان، وهما على علاقة وثيقة ببعضهما البعض وبالبؤرة.

ويعمل الحجاب بنفس الطريقة التى يعمل بها قزحية العين البشرية. فلأن للفيلم مدى محدود من الحساسية بالمقارنة مع شبكية العين، فإن من المهم تماماً القدرة على كمية الضوء الساقطة على الفيلم. وفتحة العدسة تقاس بأرقام f-stops، وهى أرقام ناتجة عن قسمة البعد البؤرى لعدسة ما على فتحتها الفعالة (بكلمات أخرى: النسبة

بين طول العدسة إلى عرضها، وهى النسبة التى يتم التحكم فيها عن طريق الحجاب). وناتج هذه الصيغة الآلية هو سلسلة من الأرقام المعيارية التى تبدو للوهلة الأولى اعتباطية (انظر الرسم التوضيحى F_1).

وهذه الأرقام مختارة فى سلسلة متتابعة، بحيث أن كل رقم يسمح بنصف كمية الضوء التى يسمح بها سابقه (لاحظ أن قراءة الجدول من اليسار إلى اليمين – المترجم)، أى أن فتحة عدسة f_1 "أكبر" مرتين من فتحة $f_{1.4}$، وفتحة عدسة $f_{2.8}$، تسمح بأربع أضعاف الضوء الذى تسمح به $f_{5.6}$، وهذه الأرقام مقربة إلى أقرب رقم عشرى.

وتقاس سرعة (أو حساسية) العدسة بأوسع فتحة فعالة لها. فعدستها طولها ٥٠ مم وعرضها ٥٠ مم أيضًا تعتبر f_1، أى أنها عدسة "سريعة" (حساسة) جدًا بحيث تسمح فتحتها الأوسع بضعف الضوء الذى تسمح به عدسة $f_{1.4}$، وأربع أضعاف العدسة f_2. وعندما قرر ستانلى كوبريك أنه يريد تصوير معظم لقطات "بارى ليندون" (١٩٧٥) فى ضوء شموع قليلة تعود إلى القرن الثامن عشر، كان من الضرورى له تكييف عدسة خاصة من شركة زايس، طورتها الشركة لاستخدامها فى "ناسا" للتصوير فى الفضاء، وكان مقاس العدسة $f_{5.9}$، بينما كان أكثر العدسات عندئذ فى الاستخدام المعتاد هى $f_{1.2}$. وهذا الفرق بين الرقمين (٠.٣) خادع، ففى الحقيقة أن العدسة التى استخدمها كوبريك تسمح بضعف الضوء تقريبًا مما تسمح به العدسة $f_{1.2}$.

ومنذ أن تطورت هذه العدسات فائقة السرعة، أصبح لدى السينمائيين أدوات جديدة قوية فى متناولهم، رغم أن العارفين فقط من الجمهور هم الذين قد يلاحظون المؤثرات الجديدة الممكنة. والعدسات السريعة مهمة أيضًا من الناحية الاقتصادية، حيث إن الإضاءة هى التى تستغرق الوقت الأكثر فى إعداد اللقطة، وهى الأعلى فى صنع الأفلام. ومصورو الفيديو الهواة المعاصرون يستخدمون كاميرا "الكامكوردر" لتسجيل صور جديدة أيًا كان الضوء المتاح، والمحترفون وحدهم هم الذى يعرفون قيمة مثل هذا الإنجاز التقنى. والكامكوردر الحديثة ذات مستقبل حساس من نوع CCD أو CMOS

تستطيع مضاعفة الضوء الداخل الذى تنقله العدسة، حتى أنه يمكنها أن تصور خلال الليل، بحساسية أكبر كثيراً من حساسية العين البشرية.

ومفهوم رقم f-number قد يكون مضللاً، حيث إن هذه الأرقام لا تدل بوضوح على الاختلافات إذا تغيرت فتحة العدسة، كما أن هذه الأرقام – ولأنها نسبة بين أحجام مادة – ليست بالضرورة فهرسًا دقيقًا لكمية الضوء الفعلية التى تدخل الكاميرا. ومن أجل تصحيح ذلك، تم تطوير مفهوم T-number، وهو قياس دقيق لكمية الضوء التى تسقط فعليًا على الفيلم الحساس.

وتعكس أسطح عناصر العدسة كميات ضئيلة من الضوء، كما أنها تمتص كميات ضئيلة أخرى، وفى نظام معقد متعدد العناصر للعدسات (خاصة عدسات الزووم)، يمكن أن تضيف هذه الاختلافات كمية من الضوء. لكن f-number (المعروفة أيضًا بالتناسب البؤرى أو فتحة العدسة النسبية) لايزال يتيح معيارًا نسبيًا مفيداً لكمية الضوء التى تمر من خلال العدسة.

وتغيير حجم الحجاب diaphragm يغير قطر العدسة وعمق مجالها، فكلما كان قطر فتحة العدسة أكبر، كانت البؤرة أكثر دقة. والنتيجة هى أنه إذا كان هناك مزيد من الضوء متاحًا، ازداد عمق المجال. وعبارة "عمق المجال" تستخدم لتشير إلى مدى المسافات أمام العدسة، وهى المسافات التى سوف تظهر واضحة بشكل كافٍ فى البؤرة. وإذا كان لنا أن نقيس عمق المجال بدقة علمية، فسوف تكون العدسة فى بؤرة دقيقة لمستوى واحد فقط أمام الكاميرا، وهو مستوى البؤرة لكن المصور الفوتوغرافى ليس مهتمًا بالواقع العلمى، وإنما بالواقع النفسى، وهناك دائمًا مجال للمسافات سواء أمام أو خلف مستوى البؤرة، وهذا المجال سوف يبدو كأنه فى البؤرة تمامًا.

وعند هذه النقطة يجب علينا أن نلاحظ أيضًا أن الأنواع المختلفة من العدسات لها سمات متباينة من صفات عمق المجال، فالعدسة ذات الزاوية الواسعة لها عمق مجال عميق جداً، بينما عدسة التليفوتو لها عمق مجال أكثر ضحالة. وتذكر أيضًا أنه مع كل f-number لكل عدسة، يزداد عمق المجال مع تضييق فتحة العدسة.

وهكذا فإن لدى السينمائيين والمصورين الفوتوغرافيين مجموعة من الاختيارات فيما يتعلق بالعدسات. وأسلوب التصوير الفوتوغرافي الذى يسعى إلى بؤرة واضحة عبر الحدث كله يسمى التصوير الفوتوغرافي بالبؤرة العميقة. وبينما يوجد عدد من الاستثناءات، فإن البؤرة العميقة تكون بشكل عام مرتبطة بنظريات الواقعية في السينما، بينما التصوير بالبؤرة الضحلة – الذى يريد تحقيق حدود لعمق المجال باعتبارها أداة فنية مفيدة – يستخدم غالبًا بواسطة السينمائيين التعبيريين، حيث أنه يقدم تكنيكًا آخر يمكن استخدامه لتوجيه انتباه المتفرج. ويمكن للمخرج أن يغير من البؤرة داخل اللقطة، إما للحفاظ على شئ متحرك بعيدًا أو قريبًا من الكاميرا ليكون فى البؤرة دائمًا (وفى هذه الحالة تسمى بؤرة التتبع follow focus)، أو لتوجيه المتفرج لكى يركز اهتمامه من شئ إلى شئ آخر (وتسمى بؤرة التصفية أو الاختيار rock fo-cus).

الكاميرا

تشكل الكاميرا البيئة الميكانيكية التى تحيط بالعدسة، وهى البيئة التى تقبل الضوء وتتحكم فيه، كما تتألف أيضًا من الفيلم الحساس الذى يتم تسجيل الضوء عليه. وقلب هذه الأداة الميكانيكية هو الغالق، الذى يقدم وسيلة ثانية متاحة للمصور الفوتوغرافي للتحكم فى كمية الإضاءة الساقطة على الفيلم. ونحن هنا نجد للمرة الأولى اختلافًا بين التصوير الفوتوغرافي والتصوير السينمائى. فبالنسبة للمصور الفوتوغرافي، تكون سرعة الغالق على علاقة غير متغيرة بفتحة العدسة، فإذا كان يريد تصوير حدث سريع، فإنه قد يقرر أولاً أن يستخدم سرعة غالق سريعة لكى "يجمد" الحدث، وسوف يعوض زمن التعريض بفتح فتحة العدسة إلى رقم f-stop أقل (مما سوف يضيق من عمق المجال). وإذا أراد المصور الفوتوغرافي تأثير البؤرة العميقة، فإنه سوف يضيق فتحة العدسة، مما يتطلب عندئذ زمن التعريض أطول (وهذا بالتالى سوف يعنى أن أى حدث سريع داخل الكادر قد يظهر مشوشًا). وتقاس سرعات الغالق

بكسر الثانية، وهى مرتبطة ارتباطًا وثيقًا فى التصوير الفوتوغرافى بفتحات عدسة معينة. وعلى سبيل المثال، فى الرسم التوضيحى F_2 هناك العلاقة بين كل سرعة غالق وفتحة العدسة المطابقة لها، بما يسمح بنفس القدر من كمية الضوء أن تدخل الكاميرا.

ومع ذلك، وفى التصوير السينمائى، تتحدد سرعة الغالق بالسرعة المتفق عليها ٢٤ كادرًا فى الثانية، والضرورية لتحقيق التزامن بين سرعة الكاميرا وسرعة آلة العرض. لذلك فإن المصورين السينمائيين محدودون تمامًا فى اختياراتهم لسرعات الغالق، رغم استطاعاتهم التحكم فى زمن التعريض داخل حدود ضيقة باستخدام غالق متغير، لا يتحكم فى الزمن الذى ينفتح فيه الغالق، وإنما فى حجم الفتحة. ومن الواضح أن الحد الأعلى الفعال للتصوير السينمائى هو جزء من أربعة وعشرين جزءًا من الثانية، وحيث إنه يجب على الفيلم أن يتحرك فى آلة العرض بهذه السرعة، فإنه ليست هناك طريقة فى التصوير السينمائى المعتاد لزيادة زمن التعريض أكثر من هذا الحد. وهذا يعنى أن المصورين السينمائيين لا يملكون إحدى الأدوات المفيدة فى التصوير الفوتوغرافى: فليس هناك "أزمنة للتعريض" فى الأفلام المعتادة.

والطول البؤرى، والتشويه الخطى، وتشويه منظور العمق، وزاوية الرؤية، والبؤرة، وفتحة العدسة، وعمق المجال، وزمن التعريض، تلك هى العوامل الأساسية فى التصوير، سواء الفوتوغرافى أو السينمائى.

وهناك عدد من المتغيرات مرتبط معًا، ولكل منها أكثر من تأثير. وعلى سبيل المثال، عندما يريد المصور الفوتوغرافى بؤرة عميقة، فإنه يقلل من حجم فتحة العدسة، لكن هذا يعنى أن ضوءًا أقل سوف يدخل الكاميرا، لذلك فإنه عليه إضافة ضوء اصطناعى ليضىء ما يصوره بشكل كافٍ، لكن ذلك قد يؤدى إلى آثار جانبية غير مرغوب فيها، ولكى يعوضها سوف يزيد زمن التعريض، لكن هذا يعنى أنه سوف يكون أصعب الحصول على صورة واضحة دقيقة إذا كانت الكاميرا أو ما يتم تصويره فى حالة حركة، لذلك فإن المصور قد يقرر التحول إلى عدسة ذات زاوية أوسع لكى يقتنص

مساحة أكبر داخل الكادر، لكن هذا قد يعنى أنه سوف يفقد التكوين الذى أراد تحقيقه أصلاً. وفي التصوير هناك العديد من القرارات يجب اتخاذها عن وعى، وهى القرارات التى يأخذها المخ والعين البشريان دائمًا بشكل غير واعٍ.

وفى السينما، تصبح الكاميرا مرتبطة باثنين من المتغيرات غير موجودين فى التصوير الفوتوغرافى: الكاميرا تحرك الفيلم، وهى ذاتها تتحرك. وقد تبدو حركة الفيلم داخل الكاميرا أمرًا بسيطًا، لكنه كان آخر المشكلات العديدة التى كان يجب حلها قبل أن تصبح السينما ممكنة. والآلية التى تحرك الفيلم داخل الكاميرا بانتظام هى "آلية الحركة المتقطعة" أو "آلية التلقيم". والمشكلة أن الفيلم – على عكس شريط الفيديو – لا يمكن أن يتحرك بشكل مستمر بسرعة ثابتة داخل الكاميرا. فالأفلام ليست إلا سلسلة من الصور الثابتة، أربع وعشرين صورة فى الثانية، وآلية الحركة المتقطعة تحرك الفيلم لكى يكون فى مكان تعرض الكادر للضوء، ويقف ثابتًا فى مكانه لمدة جزء من أربعة وعشرين جزءًا من الثانية، ثم يأتى الكادر التالى فى مكان التعرض للضوء. ويجب أن يحدث ذلك أربعًا وعشرين مرة كل ثانية، ويبج تحقيق هذه المهمة الآلية فى تزامن دقيق مع الغالق الذى يدور ويقوم بتعريض الفيلم فعليًا للضوء.

وفى العادة يعزى إلى توماس أرمات Thomas Armat فى الولايات المتحدة اختراع أول آلية تلقيم عملية فى عام ١٨٩٥، وكان هناك فى أوربا مخترعون آخرون – خاصة الأخوين لوميير – طوروا أدوات مشابهة. وتلك الآلية هى حرفيًا قلب السينما، حيث أنها تدفع الفيلم داخل الكاميرا أو داخل آلة العرض. ونجاح هذا النظام فى تسجيل أو عرض سلسلة من الصور الثابتة، لكى تعطى مظهر الحركة المستمرة، يكمن فيما يطلق عليه إنجمار بيرجمان "عيب" أو "نقص" البصر البشرى، وهو ظاهرة "بقاء الرؤية". إن المخ يحتفظ بالصورة لفترة قصيرة من الزمن بعد اختفائها، لذلك يمكن تصميم آلة تعرض سلسلة من الصور الثابتة، بسرعة كافية، حتى أن هذه الصور تلتحم نفسيًا، ويتحقق الإيهام بالحركة. لقد قام الحسن بن الهيثم فى كتابه "المناظر" بدراسة هذه الظاهرة مبكرًا فى القرن العاشر. وجاء علماء القرن التاسع عشر مثل بيتر مارك روجيه Peter Mark Roget ومايكل فاراداى Michael Faraday ليحققوا عملاً جيدًا فى

هذه النظرية فى عشرينيات القرن التاسع عشر. وخلال السنوات الأولى من القرن العشرين، حقق علماء النفس من مدرسة "الجشتالت" مزيداً من التنقيح لهذا المفهوم، وأعطوه اسم "ظاهرة فاى" أو "الظاهرة المستحيلة".

ومن المطلوب لكى تحدث هذه الظاهرة وجود اثنتى عشرة إلى خمس عشرة صورة كل ثانية، وسرعة أربعين صورة كل ثانية أكثر تحقيقًا لها. وقام المجربون الأوائل – مثل دابليو كيه إل ديكسون W. K. L. Dickson على سبيل المثال – بالتصوير بسرعات وصلت إلى ثمانية وأربعين كادراً فى الثانية، للتخلص من تأثير الوميض المتقطع الذى يحدث فى السرعات الأبطأ. ومع ذلك سرعان ما بدا واضحًا أنه يمكن تفادى الوميض المتقطع باستخدام غالق مزدوج الأنصال فى آلة العرض، وكان شائع الاستعمال منذ الأيام الأولى للسينما. والنتيجة هى أنه بينما يتم تصوير الفيلم بسرعة ٢٤ كادراً كل ثانية، فإنه يعرض بطريقة تجعل الكادر الواحد يظهر مرتين، بما يخلق ٤٨ كادراً فى الثانية، وبذلك يمكن التخلص من الوميض المتقطع. وفى الحقيقة أن كل كادر يعرض مرتين.

وخلال فترة السينما الصامتة، خاصة فى السنوات الأولى عندما كانت الكاميرا وآلة العرض تدار يدويًا، كانت السرعات المتغيرة شائعة، فكان لدى المصور أو عامل العرض درجة من التحكم فى سرعة الحدث. وكان معدل السرعة أيام السينما الصامتة يتراوح بين ١٦ إلى ١٨ كادراً كل ثانية، زادت تدريجيًا خلال السنوات التالية بين ٢٠ إلى ٢٢ كادراً فى الثانية. ولم تصبح سرعة ٢٤ كادراً كل ثانية معياراً ثابتًا إلا بدءًا من عام ١٩٢٧ (رغم أنها لم تكن عالمية تمامًا حتى بعد هذا التاريخ، فسرعة الأفلام التليفزيونية الأوربية هو ٢٥ كادراً كل ثانية لكى تتوافق مع نظام التليفزيون الأوربى، الذى يمضى أيضًا بسرعة ٢٥ كادراً فى الثانية). وعند عرض الأفلام الصامتة بسرعة الأفلام الناطقة، كما يحدث اليوم، يظهر الحدث بسرعة أكبر بما يعطى تأثيراً كوميديًا لم يكن موجوداً فى الأصل.

لكن يجب عدم التقليل من أهمية مدى سرعة الكادرات تلك. لقد تعودنا على سرعة صور سينمائية وتليفزيونية تتراوح بين ٢٤ إلى ٣٠ كادراً فى الثانية (أو ٤٨ إلى ٦٠ عند العرض)، وتعلمنا قبول تلك الجودة فى الصور السينمائية باعتبارها معيارية، رغم أنها كافية فقط. فإحدى الطرق لزيادة جودة الصورة هى زيادة الكادرات، وهو ما يمكنك التأكد منه عند ذهابك إلى دار عرض تعرض بتقنية شوسكان أو إيماكس، الذين يقدمان عدد كادرات أكبر.

وعبقرية النظام الذى اخترعه أرمات هو أنه يقوم بالتبادل بتحريك الفيلم ثم إيقافه للتعريض، بطريقة توجد نسبة عالية بين قدر الزمن الذى يتوقف فيه الفيلم، وقدر الزمن الذى يتحرك فيه. ومن الواضح أن الزمن الذى يتحرك فيه الفيلم يكون زمناً ضائعاً من الناحية الفوتوغرافية، وقد شرحنا هذه الآلية فى الشكل ٢-٢١. وعندما نضع فى الاعتبار صغر حجم الكادر، وهشاشة الفيلم، والقوى الهائلة التى تتعرض لها الثقوب الصغيرة على جانبيه، فإن الكاميرا وآلة العرض السينمائيين نوعان هائلان بحق من الآلية. وترس الصليب المالطى ذاته هو تجسيد بليغ للتقنيات الآلية فى القرن التاسع عشر.

وسرعة الكاميرا تصنع عدداً أخرا من المتغيرات التى قد تكون مفيدة للسينمائيين، والسينما تجدد نفسها فى هذه المنطقة تطبيقات علمية بالغة الأهمية. فمن خلال تغيير سرعة الكاميرا (بافتراض ثبات سرعة آلة العرض)، يمكننا الاستفادة من التقنيات القيمة للحركة البطيئة، والسريعة، والتصوير بالقفزات الزمنية (وينتج عنه حركة فائقة السرعة).

السينما إذن أداة يمكن تطبيقها على الزمن بنفس الطرق التى يستخدمها فيها التليسكوب والميكروسكوب بالنسبة للمكان، الكشف عن ظواهر طبيعية غير مرئية للعين البشرية. فالحركة البطيئة، والسريعة والتصوير بالقفزات الزمنية، تتيح لنا إدراك الأحداث التى تحدث إما بسرعة شديدة أو ببطء شديد، مثلما يساعدنا الميكروسكوب والتليسكوب على الكشف عن أشياء صغيرة جداً أو بعيدة جداً، بحيث يستحيل علينا

إدراكها بالعين المجردة. وللتصوير السينمائي أهمية كبيرة كأداة علمية، ليس فقط لأنه يسمح بتحليل قدر كبير من الظواهر الزمنية، ولكن أيضًا كتسجيل موضوعي للواقع. وقد حدثت ثورة في علوم الأنثروبولوجيا، والإثنوجرافيا، وعلم النفس، والاجتماع، والأحياء، والدراسات الطبيعية، وحتى علم النبات، بفضل اختراع التصوير السينمائي. وعلاوة على ذلك، فإنه يمكننا صنع أفلام خام حساسة لمناطق من الطيف الضوئي خارج الترددات المحدودة، والمعروفة باسم "الألوان"، والتي تدركها العين البشرية. فالتصوير بالأشعة تحت الحمراء، والأنواع المشابهة الأخرى، يكشف عن معلومات "بصرية" تتجاوز حدود الإدراك المعتاد.

ومصطلحات مثل "الحركة البطيئة" و"الحركة السريعة" تفسر نفسها بنفسها إلى حد ما، وقد يكون مفيدًا لنا أن نناقش ماذا يحدث بالضبط في الكاميرا. فإذا استطعنا أن نضبط سرعة آلية التلقيم لكي تصور ٢٤٠ كادرًا كل ثانية مثلاً، بدلاً من ٢٤ كادرًا المعتادة كل ثانية، فسوف تكون كل ثانية من زمن التسجيل ممتدة عند العرض إلى عشر ثوانٍ، لتكشف عن تفاصيل للحركة ليست مدركة في الزمن الطبيعي. وعلى العكس، إذا التقطت الكاميرا ثلاثة كادرات في الثانية مثلاً، فسوف "يحدث" زمن العرض بسرعة تبلغ ثمانية أضعاف الزمن الحقيقي. أما تعبير "قفزات الزمن" فيشير ببساطة إلى تصوير بالحركة السريعة جدًا، حيث تعمل الكاميرا بشكل متقطع بدلاً من الشكل المستمر، لتصور على سبيل المثال كادرًا كل دقيقة. والتصوير بالقفزات الزمنية مفيد بشكل خاص في العلوم الطبيعية، ويكشف عن تفاصيل حول ظواهر مثل الانتحاء الضوئي (اتجاه نمو النبات نحو الضوء) على سبيل المثال، بطريقة لا يمكن لطريقة معملية أخرى أن توضحها.

والحركتان البطيئة والسريعة لا تكشفان فقط عن حقائق علمية، لكن هذه السرعات المتغيرة يمكن لها أن تكشف أيضًا عن حقائق شاعرية. وإذا كان مشهد الحب بالتصوير البطيء قد أصبح من الكليشيهات عتيقة الطراز بالنسبة للسينما المعاصرة، وإذا كانت هناك قيمة كوميدية أصبحت بديهية في الحركة السريعة للأفلام الصامتة

المبكرة، فإن من الحقيقى أيضاً أن الانفجارات بالحركة بالغة البطء (مثل المشهد الأخير من فيلم أنطونيونى "نقطة زابريسكى"، ١٩٦٩) قد أصبحت احتفاء سيمفونياً بالعالم المادى، ومشاهد التصوير بقفزات الزمن للزهور، حيث يتم ضغط زمن يوم كامل فى ثلاثين ثانية من زمن العرض، تكشف عن رقصة طبيعية مذهلة وأخاذة، عندما تفرد الزهرة أوراقها، وتبحث عن أشعة الشمس التى تمنحها الحياة.

والكاميرا ذاتها تتحرك، وليس الفيلم بداخلها فقط، وقد اكتشفت السينما فى هذه المنطقة بعضاً من حقائقها الأكثر خصوصية، حيث إن التحكم فى منظور المتفرج – وهو التحكم الذى يتمتع به السينمائى – هو أهم فرق بين السينما والمسرح.

وهناك نوعان أساسيان من حركة الكاميرا: فالكاميرا تستطيع أن تدور حول واحد من المحاور المتخيلة الثلاثة التى تتقاطع مع الكاميرا، أو أنها تستطيع أن تتحرك هى ذاتها من نقطة إلى أخرى فى المكان. وكل من هذين النوعين من الحركة يتضمن علاقة مختلفة بين الكاميرا والموضوع الذى يتم تصويره.

ففى حركة البان والتيلت، تتبع الكاميرا موضوع التصوير وهو يتحرك (أو يتغير)، وفى الرول لا يتغير الموضوع لكن اتجاهاته داخل الكادر هى التى تتغير، كما تسير الكاميرا على تراكات (قضبان) أو فوق عجلات، أو من على كرين (رافعة)، وهى فى هذه الحالة تتحرك عبر الخط الرأسى أو الأفقى، وقد يكون موضوع التصوير ثابتًا أو متحركًا. ولأن هذه الحركات المختلفة وتركيباتها المتعددة (أى الجمع بين حركتين فى وقت واحد – المترجم) لها تأثير مهم على العلاقة بين موضوع التصوير والكاميرا (ومن ثمّ، المتفرج)، فإن لحركة الكاميرا مغزى كبير كأحد العوامل التى تحدد معنى الفيلم.

والأدوات الميكانيكية التى تجعل حركة الكاميرا ممكنة هى جميعًا بسيطة إلى حد ما فى تصميمها، فرأس الحامل الثلاثى الذى يتيح حركة البان والتيلت يتكون من صفائح وبولمان بلى، أما لقطات التراكينج (تسمى أيضاً ترافيلنج) فتتحقق ببساطة إما بواسطة مد قضبان تتحكم فى حركة الكاميرا وهى مركبة فوقها، أو باستخدام دوللى (منصة) ذات عجلات من المطاط، تسمح للكاميرا بحرية أكبر، أما لقطات التراكينج

التى تسمح للمصور السينمائى بالارتفاع والانخفاض بالكاميرا على نحو ناعم، فتتحقق ببساطة بآلة تشبه الرافعة التى يستخدمها عمال شركة التليفونات للوصول إلى قمة الأعمدة (انظر الشكل ٣-٦٢).

ونتيجة لذلك، كانت التطورات التقنية فى هذا المجال قليلة جداً، ويبرز منها اثنان. ففى أواخر الخمسينيات، طورت شركة أريفلكس كاميرا سينمائية ٣٥ مم أخف وزنًا بكثير، وأصغر فى أبعادها من كاميرا ميتشيل الضخمة، التى كان يفضلها المصورون فى هوليوود. ويمكن حمل أريفلكس على اليد، بما يتيح حرية ومرونة جديدتين فى حركة الكاميرا. وأصبحت الكاميرا عندئذ متحررة من دعائمها الآلية، وأصبحت بالتالى أداة شخصية. واشتهرت الموجة الجديدة الفرنسية فى أوائل الستينيات بخلق مفردات جديدة لحركات الكاميرا المحمولة على اليد، وأتاحت الكاميرا خفيفة الوزن أسلوب سينما الحقيقة التسجيلى الذى ابتكر فى الستينيات، ومايزال شائعًا حتى اليوم. لذلك فإن من كليشيهات التصوير السينمائى التى برزت بشكل خاص خلال التسعينيات كان القطعات السريعة، والكاميرا المهتزة بشكل مبالغ فيه، والتى استخدمت فى العديد من الإعلانات التليفزيونية. وبقدر تغير الأشياء، تظل أشياء أخرى على حالها.

وطوال خمسة عشر عامًا، كانت اللقطات المحمولة على اليد بالغة الانتشار، لأنها أيضًا قليلة التكاليف. وأصبحت الكاميرا المهتزة من كليشيهات الستينيات. ثم فى أوائل السبعينيات، قام المصور جاريت براوان بتطوير نظام أطلق عليه "ستيديكام"، وأنجز العمل بالاشتراك مع المهندسين فى شركة سينما برودكاتس. ومنذ ذلك الحين، اكتسبت هذه الطريقة فى التصوير السينمائى شيوعًا كبيرًا، وقامت بتسهيل عملية صنع الأفلام على نحو ملحوظ. وهى من الناحية الاقتصادية تحتل مكانًا مهمًا مع العدسات فائقة الحساسية، حيث إن مد قضبان هو ثانى أكثر نشاط يستغرق وقتًا فى الإنتاج السينمائى (ومع الستيديكام لم تعد هناك حاجة لهذه القضبان).

وفى نظام ستيديكام، يستخدم صديرى لإعادة توزيع وزن الكاميرا على فخذى المصور. وهناك ذراع مركبة على زنبرك تكتم اهتزاز الكاميرا، بما يقدم ثباتًا فى

الصورة يقارن بلقطات التراكينج والدوللى الأكثر تعقيداً وتكلفة. وأخيراً، فإن شاشة المراقبة بالفيديو يحرر المصور من الرؤية فى ثقب العين، بما يزيد من التحكم فى اللقطة المتحركة المحمولة على اليد. ومصورو الستيديكام من أكثر الأبطال الفنيين المجهولين فى المهن السينمائية. ومعظمهن رياضيون مدربون، وعملهم مزيج مدهش من رفع الأثقال والباليه. ومن المفارقات أنه كلما كان عملهم أفضل، فإنه يصبح أقل وضوحاً.

وحتى الكاميرا الخفيفة، تصبح أداة ثقيلة إذا تم تركيبها على رافعة تقليدية. وفى منتصف السبعينيات، قام السينمائيان الفرنسيان جان مارى لافالو وألان ماسيرون ببناء أداة أطلقا عليها اسم "لوما"، وهى فى جوهرها رافعة خفيفة الوزن تشبه ذراع الميكروفون كثيراً، وهى تحقق كل مزايا الكاميرات خفيفة الوزن. ويتم التحكم فى رافعة "لوما" بواسطة التحكم عن بعد، بما يساعد الكاميرا على التحرك إلى مواقع كانت من قبل غير ممكنة، وحررت الكاميرا من وجود مشغل الكاميرا، إذ تنقل صورة فيديو للمشهد من ثقب محدد الكادر إلى موقع المصور السينمائى، والذى يمكن بسهولة أن يوجد خارج غرفة ضيقة يتم تصوير الأشياء بها، أو قد يكون موجوداً على بعد عدة أميال.

كما أن أدوات مثل أنبوب كينورثى سمحت حتى بمزيد من التحكم الدقيق فى الكاميرا، فكما أن رافعة لوما حررت الكاميرا من التصاقها بالعامل، فإن هذا الأنبوب حرر العدسة من التصاقها بجسم الكاميرا. وهناك الآن عدد من الأدوات التى تحاكى رافعة وأنبوب كينورثى. كما قام المصور السينمائى هورست بوربولا Horst Burbulla بإتقان فكرة لوما باختراعه لأداة تكنوكرين، فقد أضاف رأساً إليكترونياً للرفع، وهو حامل خفيف الوزن ويمكن ضبطه، وهناك الآن العديد من الأدوات المشابهة التى تستخدم بكثافة فى برامج التليفزيون، مثل برامج المسابقات، كما أنها مستخدمة على نطاق واسع فى الأفلام الروائية الطويلة ومازال لوما وتكنوكرين تعتمدان على عربة الدوللى، فرغم مرونتهما فإنهما تقفان على الأرض. لذلك كانت هناك خطوة أخرى يجب

اتخاذها، وهى خطوة تمثل قفزة كبيرة فى تحرير الكاميرا، عندما لم يرض جاريت براون بأن الكاميرا ماتزال مرتبطة بالقضبان أو عربة الدوللى، فقام بتطوير "سكايكام" فى منتصف الثمانينيات.

وعندما ننظر لهذا الابتكار الآن، فإننا نراه من أبناء نظامى ستيديكام ولوما، ويعتمد هذا النظام على تعليق كاميرا خفيفة الوزن على أسلاك وبكرات من أربعة أعمدة مقامة فى الأربعة أركان للأستوديو أو موقع التصوير. ويجلس مشغل الكاميرا خارج الموقع، ويرى الحدث على شاشة المراقبة، ويتحكم فى حركة الكاميرا بواسطة نظام كيبل من خلال برامج كومبيوترية. ومثل نظام ستيديكام قبله، فإن نظام سكايكام يكون فى أفضل حالاته عندما لا يكون ملحوظًا - ولكن فى بعض الحالات - خاصة فى تغطية الأحداث الرياضية، يقدم نظامًا سكايكام صوراً مبهجة مثيرة لم يكن ممكنًا تحقيقها فى السابق، فالكاميرا لم يكن باستطاعتها الطيران على هذا النحو من قبل.

وتشكل أدوات لوما، وكينورثى، وتكنوكرين، وسكايكام، وأدوات تحريك الكاميرا الأخرى، قفزة كبيرة فى عالم صناعة الأفلام. إننا نعطى الكثير جداً من الاهتمام بالكاميرا وقدراتها المتنامية، إلى درجة أننا نتجاهل التقنيات الخفية الأخرى التى تساعدنا على تحريك الكاميرا بطرق جديدة ومثيرة للاهتمام، لأننا فى النهاية نتحدث عن صور "متحركة"! (أراهن على أن جاريت براون كان له تأثير أعمق على فن وتكنيك السينما خلال السنوات الثلاثين الماضية، أكثر من أى نجم فى عالم الإخراج).

ومع ظهور هذه الأدوات، تم التخلص من معظم القيود المفروضة على التصوير السينمائى بواسطة حجم الآلة الضرورية، كما أن الكاميرا وصلت إلى حالة مثالية من عين اصطناعية حرة ويمكن التحكم فيها تمامًا. ووسع إتقان تكنولوجيا الألياف البصرية من هذه الحرية التى وصلت إلى مستوى ميكروسكوبى، فالرحلات داخل القنوات العديدة بالجسم البشرى، والتى كانت تنتمى إلى عالم الخيال العلمى، ويتم

خلقها بواسطة المؤثرات الخاصة كما هو الحال فى فيلم عام ١٩٦٧ "الرحلة العجيبة"، أصبح الآن من الممكن تصويرها "فى موقع التصوير" كما حدث فى الفيلم التسجيلى "الآلة العجيبة".

وعندما أصبحت "السينما" أكثر رقمية، تناقص حجم ووزن آلة الكاميرا أكثر، مما سمح بتحقيق مغامرات عديدة، مثل "هجرة مجنحة" (جاك بيران، ٢٠٠١) الذى استخدم أداة تصوير بالغة الخفة، معلقة فى أجنحة بعض الطيور، وبها تحققت صور للطيور وهى تحلق على نحو لم يكن من الممكن رؤيته من قبل، كما أن الفيلم كان طموحًا جدًا إذ شمل عدة قارات.

وفى حلقة "قوة الطير الجارح" – حلقة من عام ٢٠٠٨ من سلسلة "الطبيعة" – قام روب ماكينتاير بتصميم كاميرا وبطارية وجهاز بث، كلها مدمجة فى جهاز شديد الخفة والصغر، يتم ربطه إلى ظهر صقر، ليعطى لقطات لا تصدق لهذا الطير وهو ينقض فى طيرانه، بما أعطى معنى جديدًا لمصطلح "نظرة عين الطائر".

وبينما كانت هوليوود تنفق المزيد من الوقت والمال على المؤثرات الخاصة المصطنعة، كان هناك عمل مثير وإبداعى للتصوير السينمائى الحقيقى بالكاميرا، فى العالم الحقيقى، من أجل صنع أفلام عن الطبيعة.

الفيلم الخام

المبدأ الأساسى الذى يعتمد عليه كل التصوير الفوتوغرافى الكيميائى يقوم على أن بعض المواد (خاصة أملاح الفضة) حساسة للضوء. أى أنها تتغير كيميائيًا عند تعرضها للضوء. وإذا أمكن رؤية هذا التغير الكيميائى، واستطعنا تثبيته، يكون هناك تسجيل يستنسخ ما نراه. (كل النقاش التالى حول الفيلم الخام الكيميائى الضوئى، ينطبق فى التغيرات التى تحدث على كل التصوير الفوتوغرافى الإلكترونى، وهو ما سوف نناقشه بتفصيل أكبر فى الفصل السادس).

ويتم صنع الصور بطريقة داجيروتيب على صفائح معدنية، وتحتاج إلى فترة طويلة من التعرض للضوء، قد تصل إلى عدة دقائق، لكى تتمكن من اقتناص الصورة. وكان من الضرورى تحقيق تطورين فى تكنولوجيا التصوير الفوتوغرافى، قبل أن تصبح الصور المتحركة ممكنة: قاعدة مرنة تحمل المستحلب الفوتوغرافى، ومستحلب حساس أو "سريع" بما فيه الكفاية لكى يمكن تعريضه للضوء فى زمن قصير مثل جزء من عشرين جزءًا من الثانية. وسرعة المستحلبات الشائعة الآن وصلت إلى جزء من ألف جزء من الثانية، وهو أكثر من زمن التعريض الكافى فى ظل الظروف العادية.

ومع ذلك فليس كل تثبيت الصور الفوتوغرافية يتم على نحو كيميائى. فالصور التليفزيونية تتم على نحو إلكترونى (رغم أن الكيماويات الحساسة للضوء والمشعة تشارك فى ذلك)، كما أن النظم المستخدمة فى آلات الطبع بالليزر، ونفاثة الحبر، وتبخير الصبغات (وجميعها تستخدم فى التصوير الفوتوغرافى سواء للمستهلك أو المحترف)، هذه النظم مختلفة تمامًا أيضًا عن التصوير الفوتوغرافى التقليدى الذى يستخدم أملاح الفضة الكيميائية.

وأدخلت شركة سونى أول كاميرا إلكترونية بالكامل تلتقط صورًا فوتوغرافية فى عام ١٩٨٩، وتحمل اسم مافيكا. ومضت بضع سنوات قبل أن يتقبل المستهلكون الكاميرات الرقمية فى أواخر التسعينيات. وتناقصت بسرعة أسعار آلات الطبع بالليزر الملون ونفاثة الحبر، ودخلت البيوت، واستطاع هاوى التصوير أن يصنع مطبوعاته الورقية، وحلت البرامج الكومبيوترية محل غرفة التحميض والطبع المظلمة. وأتاحت برامج مثل أدوبى فوتوشوب مرونة أكثر من أكثر المعامل تقدمًا، بأسعار أقل كثيرًا مما سبق فى المعامل. وهكذا فإن التصوير الفوتوغرافى بالكيمياء قد بدأ فى الاختفاء مع دخوله قرنه الثانى، فبعد أن حقق أرقامًا قياسية طوال أكثر من قرن من الزمن، تفوقت عيه الكومبيوترات الرقمية. كما أن الأسطوانة الآلية المصنوعة من الشمع أو الفينايل، الذى حقق ثانى رقم قياسى، استمرت طوال فترة حتى حل محلها القرص المضغوط فى الثمانينيات.

حيث إن الأملاح التي تشكل قاعدة التصوير الفوتوغرافي الكيميائي تصبح داكنة مع التعرض للضوء، فإن هناك خاصية مفيدة تم إدخالها إلى هذا النظام. فمناطق الصورة الفوتوغرافية التي تستقبل ضوءًا أكثر؛ تظهر داكنة أكثر عندما يتم تحميض الصورة وتثبيتها. وتكون نتيجة هذه العملية صورة سلبية حيث تنعكس التباينات؛ فالضوء ظلام، والظلام ضوء. والنسخة الإيجابية (أو الموجبة) التي يتم طباعتها من هذه الصورة السلبية يمكن الحصول عليها بسهولة، إما بالطبع بالتلامس، أو عرض الصورة السالبة على فيلم خام مشابه أو ورق فوتوغرافي. وهذا يجعل من الممكن الحصول على نسخ من الصورة. وبالإضافة إلى ذلك، فعند عرض الصورة السالبة فإنه يمكن تكبيرها، أو تصغيرها، أو تغييرها بطريقة ما، وتلك مزية مهمة. وعملية التحميض العكسية تسمح بتظهير صورة موجبة مباشرة من الممكن عرضها على "أصل الكاميرا" – أي الفيلم الخام في الكاميرا عند التقاط اللقطة الأولى. كما يمكن طبع الصور السالبة (أو الصور الموجبة العكسية) مباشرة من النسخة العكسية.

ويعتبر أصل الكاميرا هو الجيل الأول، والنسخة المطبوعة منه الجيل الثاني، والنسخة العكسية أو السالبة من ذلك هي بالتالي الجيل الثالث. ومع كل خطوة متوالية، تقل الجودة. وحيث أن الصورة السلبية الأصلية من الفيلم تعتبر بالغة القيمة حتى أنها لا تستخدم في صنع عدد قد يقترب من ألفي نسخة ربما تكون مطلوبة لعرض فيلم روائي طويل على نطاق واسع، والنسخة التي تراها في دار العرض هي من جيل من تالٍ بعيد عن الأصل.

وعندما كان من المعتاد صنع مرحلة ما بعد التصوير على الفيلم، وكانت تتطلب عملاً معقدًا في المعمل، فقد كان من المطلوب صنع العديد من الأجيال الأخرى. والفيلم الخام CRI (الوسيط العكسي المكون)، والذي يتم تظهيره بشكل خاص ليتجاوز مرحلة النسخة الموجبة الوسيطة، قلل من عدد الأجيال المطلوبة. وعندما لا يكون من المطلوب

عدد كبير من النسخ والعمل المعملى، فإن الأفلام الخام العكسية تقدم بديلاً مفيداً تماماً. وخلال السبعينيات، عندما كان الفيلم هو الوسيط الأساسي للأخبار التليفزيونية، وقبل أن تصبح غرفة الأخبار الإلكترونية بالكامل شائعة، فإن الفيلم الخام العكسى الذى قام المصور التليفزيونى بتصويره في الرابعة بعد الظهر، قد يتم تظهيره في الخامسة ليذهب مباشرة وهو مازال مبللاً لإذاعته في السادسة. وفى الأغلب فإن المصورين السينمائيين الهواة يستخدمون الأفلام العكسية مثل كوداكروم أو إيكتاكروم.

وذلك مختصر عام للاختيارات الأساسية المتاحة للسينمائي من الفيلم الخام. لكن التنويعة أكبر كثيراً في الواقع. ومازال شركة "إيستمان كوداك" تحافظ على ما يشبه الاحتكار في سوق الفيلم الخام الاحترافى في الولايات المتحدة (حتى لو كان التصوير الفوتوغرافى الرقمى كاد أن يقضى على استخدام الفيلم السينمائى). (عند ترجمة هذا الكتاب إلى العربية في عام ٢٠١٢، كانت شركة كوداك قد أعلنت إفلاسها بسبب سيادة التقنيات الرقمية – المترجم).

وموقع شركة كوداك في سوق السينما شبيه في بعض الأوجه إلى موقف شركة IBM في عالم صناعة الكومبيوتر قبل ثورة الميكروكومبيوتر في بداية الثمانينيات. لقد كان جورج إيستمان هو الذى طور أول بكرة فيلم خام شفاف، ومرن في عام ١٨٨٩. ومثل شركة IBM في ذروتها، كانت شركة إيستمان هى التى تحدد معظم اللغات والنظم المستخدمة لأغلب المستهلكين. إن الفيلم فن، لكنه صناعة أيضاً. وحتى بعد عشرين عاماً من التحول الرقمى، فإن عائدات كوداك من الفيلم الخام الاحترافى كل عام تنافس عائدات شباك التذاكر لصناعة السينما الأمريكية.

وبينما مازال القرارات الاقتصادية واللوجستية تلعب دوراً كبيراً في اختيار الفيلم الخام وعملية التظهير، فإن هناك قرارات أخرى أكثر جمالية تدخل في هذه الاختيارات. والمتغيرات الجمالية للفيلم الخام تتضمن: مقاس الفيلم، الحبيبات، التباين، الطابع،

اللون. ومن المتغيرات التى تتكامل مع هذه، خاصة المتغيرين الأولين – رغم أنه ليس بالفعل من وظائف الفيلم الخام المستخدم – هو تناسب أبعاد الشاشة، أو حجم كادر الفيلم عند عرضه.

تناسب أبعاد الشاشة

النسبة بين ارتفاع الصورة المعروضة وعرضها – أو تناسب أبعاد الشاشة – تعتمد على حجم وشكل فتحة الكاميرا (وآلة العرض)، كذلك – كما سوف نرى – على أنواع العدسات المستخدمة. لكنه ليس وظيفة فتحة الكاميرا أو آلة العرض فقط. فمنذ التاريخ المبكر للسينما، كان هناك تناسب اعتباطي للأبعاد هو أربعة إلى ثلاثة (العرض إلى الارتفاع)، وأصبح هذا التناسب شائعًا ومتفقًا عليه كمعيارى بواسطة "أكاديمية فنون وعلوم الصورة المتحركة" (لذلك يُعرف الآن بمصطلح "فتحة الأكاديمية" أو "تناسب الأكاديمية"). وهذا التناسب – الذى يعبر عنه عادة بنسبة ١,٣٣ : ١، أو ببساطة تناسب ١,٣٣ – كان بلا شك الأكثر شيوعًا، لكنه لم يكن التناسب الوحيد المستخدم.

وكان هناك سينمائيون – خاصة دى دابليو جريفيث الذى اشتهر بوضع قناع على جزء من الكادر، لتغيير شكل الصورة بين لقطة وأخرى. وعندما تم إدخال الصوت، وكان من المطلوب ترك مساحة على حافة الفيلم الخام لشريط الصوت، أصبح التناسب المربع هو الشائع لفترة من الوقت. وبعد سنوات قليلة، قامت الأكاديمية بتقليص كمية المساحة داخل الكادر، من أجل استعادة تناسب ١,٣٣، وأصبح ذلك هو التناسب المعيارى شيئًا فشيئًا، حتى لو كان نتيجة قرار اعتباطى (ويفقد الكثير من مساحة الفيلم).

وتربط بعض المراجع السينمائية بين تناسب ١,٣٣ والقطاع الذهبى فى الفن والمعمار الكلاسيكى، فهو رقم فيه بعض الغموض يعبر عن نفسه عن تناسب موجود فى كل مكان فى الطبيعة، وفى أغرب الأماكن (فى تنظيم بذور عباد الشمس على

سبيل المثال، وشكل قوقعة المحارة). ويتم التعبير عن القطاع الذهبي في المعادلة a/b = b/(a+b)، حيث a هو طول الجانب الأقصر من المستطيل، وb هو الجانب الأطول. وبينما هذا الرقم غير منطقي (أو غير عقلاني)، فإنه يمكن تقريب هذا "المتوسط الذهبي" بالتعبير عن تناسب الطول إلى العرض ١: ١,٦١٨، وهو ما يقترب جدًا من تناسب الشاشة العريضة الأوربية المستخدمة اليوم، لكن من المؤكد أنه بعيد تمامًا عن تناسب ١,٣٣ للفتحة الأكاديمية. (قد يلاحظ الناقدون الساخرون أن الفتحة الأكاديمية تعبر عن نظرية فيثاغورس، لكن هذا فكرة مثالية، بينما "المتوسط الذهبي" هو فكرة عضوية طبيعية!). وبينما كان التناسب الأكاديمي - رغم كونه اعتباطيًا - قد ساد بالفعل طوال حوالى عشرين عامًا (حتى عام ١٩٥٢ عندما أصبحت أشكال الشاشة العريضة مثل السينما سكوب شائعة)، فقد كانت تلك هي الفترة التي أخذ التليفزيون هذا التناسب كمعيار له، وهو ما أثر بالتالي على استمرار تأثيره على التكوين السينمائي. ومع ذلك، فإن الشاشة العريضة HDTV لها تناسب أبعاد شاشة ١٦:٩ (أو ١,٧٧٧: ١)، وهو ما يقترب جدًا من المتوسط الذهبي.

ومنذ الخمسينيات، كان لدى السينمائيين عدد كبير من تناسب أبعاد الشاشة، يمكنهم الاختيار منها. وهناك طريقتان مختلفتان تستخدمان اليوم لتحقيق أبعاد الشاشة العريضة، والطريقة الأبسط هي وضع قناع أعلى وأسفل الكادر، لتحقيق الشاشة العريضة "المسطحة" في تناسبين شائعين هما ١,٦٦ (في أوربا)، و ١,٨٥ (في الولايات المتحدة. ومع ذلك فإن استخدام القناع يعني أن جزءًا صغيرًا من كادر الفيلم هو الذي يستخدم، مما يؤدي إلى جودة أقل في الصورة المعروضة. ففي تناسب ١,٨٥، هناك ٣٦ في المائة من مساحة الكادر الكلية يتم فقدها.

أما الطريقة الثانية لتحقيق تناسب الشاشة العريضة فهو عملية استخدام العدسة الضاغطة anamorphic، التي شاعت في منتصف الخمسينيات باسم "سينماسكوب". وكان أول استخدام لها في نظام "هايبر جونار" لهنري شيرتيان Henri Chrétien، الذي استخدمه كلود أوتان لارا Claude Autant-Lara في عام ١٩٢٧ في فيلمه Construive un feu، وفي العام ذاته، قام أبيل جانص - الذي عمل مع أندريه ديبريه - بتطوير

نظام متعدد الشاشات يشبه السينيراما فى فيلمه الملحمى "نابليون"، وأطلق على نظام الثلاث آلات العرض هذا بوليفيزيون. وقبل ذلك بعام، قام ميريان سى كوبر Merian C. Cooper، وإيرنست بى شودساك، Ernest B. CHOEDSACK لفيلمهما "تشانج"، بتجريب "ماجناسكوب"، والذى كان يقوم بتكبير الصورة كلها، كما يحدث باستخدام العدسة المكبرة.

وتقوم العدسة الضاغطة anamorphic بضغط صورة عريضة (من الجانبين - المترجم) لتصبح فى أبعاد الكادر المعتاد، ثم يتم فك هذا الضغط للصورة خلال العرض، لتقديم صورة ذات أبعاد صحيحة. والتناسب المعيارى للضغط فى معظم نظم العدسات الضاغطة (أولاً فى سينماسكوب، ثم بانافيزيون) هو ٢ : ١، أى أن الشيء سوف يظهر فى كادر مضغوط إلى نصف عرضه فى الواقع، مع عدم تغير ارتفاع الشيء. وهذا النظام يستخدم معظم مساحة الكادر المتاحة، وكانت العمليات المبكرة منه تقدم أبعاد صورة معروضة ٢,٥٥، ثم تغير إلى ٢,٣٥، وهو ما أصبح الآن معيارياً، لكى يسمح بوجود شريط صوت ضوئى.

وبينما نظام العدسة الضاغطة أكثر فاعلية من نظام استخدام القناع، لأنه يستخدم كل مساحة الكادر المتاحة، فإن العدسات الضاغطة أدوات بصرية بالغة التعقيد، وأكثر تكلفة، ومحدودة فى تنويعاتها أكثر من العدسات الدائرية (غير الضاغطة). وهذا يؤدى إلى بعض القيود العملية المفروضة على المصور السينمائى الذى يستخدم نظام العدسات الضاغطة. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه رغم أن الصورة السلبية المضغوطة تحتوى على ضعف المعلومات الأفقية مما تقدمه الصورة السلبية المعتادة، فإن عملية فك الضغط تقوم بتكبير الحبيبات مع تكبير الصورة. وبكلمات أخرى فإن العدسة الضاغطة تقوم بمط كمية معتادة من المعلومات لكى تملأ شاشة عرضها ضعفان.

لقد بدأ عصر الشاشة العريضة فى سبتمبر ١٩٥٢، مع عرض "هذه هى سينيراما"، وهو عرض ناجح كان موضوعه فى الحقيقة هو النظام الذى استخدم فى

تصويره. والسينيراما تستخدم الصوت المجسم، وهى من اختراع فريد وولر Fred Waller، وتستخدم ثلاث كاميرات وثلاث آلات عرض، لتغطية شاشة مقوسة هائلة. ومثل العديد من نظم الشاشة العريضة، فإن لها جذورها فى "المعرض العالمى" حيث عرض وولر "فيتاراما" فى معرض عام ١٩٣٩-١٩٤٠ فى نيويورك، ثم تطور النظام خلال الحرب العالمية الثانية.

وفى عام ١٩٥٣ تم عرض أول فيلم سينماسكوب، وهو فيلم "الرداء" لشركة فوكس للقرن العشرين. والسينماسكوب تعتمد على نظام العدسات الضاغطة وليس عدة آلات عرض، وأصبحت بسرعة هى النظام السائد للشاشة العريضة خلال الخمسينيات. وقامت شركة تكنيكلر Techni Color بتطوير نظام تكنيسكوب، الذى يستخدم تنويعات من نظم العدسات الضاغطة. ويتم تصوير الصورة السالبة بنظام تكنيسكوب بعدسات دائرية يوضع عليها قناع لصناعة تناسب أبعاد الشاشة العريضة، وتستخدم الكاميرا آلية ذات ثقبين للتلقيم بدلاً من الثقوب الأربعة، وبذلك تقل تكاليف الفيلم الخام إلى النصف. ثم يتم طبع النسخة السالبة بواسطة عدسة ضاغطة، لصناعة نسخة معيارية ذات أربع ثقوب من أجل العرض. وبعد أعوام، وفى خلال الثمانينيات، وجدت طريقة تكنيسكوب حياة جديدة فى شكل سوبر ٣٥، والذى زاد من مساحة كادر الكاميرا بمقدار ٣٢ فى المائة، باستعادة المساحة التى كان يحتلها شريط الصوت. وعند صنع النسخ يتم اختزال الكادر (تصغيره) ويعاد إلى المركز فى المعمل. وتستخدم نسخ وسيطة رقمية لكى تجعل هذه العملية أسهل.

وبينما كان السينمائيون يجربون فى نظم الشاشة العريضة لعدة سنوات، فقد كان التليفزيون يشكل تهديداً اقتصادياً لذلك فى بداية الخمسينيات، وهو ما أكد على وجود الشاشة العريضة فى السينما. لقد ورثت صناعة التليفزيون الجديدة تناسب ١,٣٣، لذلك سرعان ما اكتشفت شركات السينما أن سلاحها الأقوى ضد هذا الفن الجديد هو حجم الصورة. لكن لأن السينيراما غير عملية، فسرعان ما ابتعدت عن الاستعمال،

لتسود النظم التى تستعمل كاميرا واحدة، مثل سينماسكوب وبعدها بانافيزيون. كما أن السينيراما ولدت ظاهرة ٣- D التى عاشت لفترة قصيرة، أو السينما المجسمة، لكن هذا النظام بدوره كان يفتقد المرونة، لذلك لم ينجح وظل فقط فى إطار البدعة المثيرة للاهتمام، رغم أنه قد عاد لفترة قصيرة فى الثمانينيات. والفيلم الذى كان بلا شك أفضل فيلم تم تصويره بعملية ثرى دى ذات الكاميرتين كان فيلم هيتشكوك "اطلب إم من أجل القتل" (١٩٥٤)، والذى لم يعرض بتقنية ثرى دى حتى عام ١٩٨٠.

وبعد نصف قرن من الظهور الأول لتقنية ثرى دى عاد من جديد. فعندما ارتادت شركة بيكسار تقنيات رقمية فى الثمانينيات، وأصبحت شائعة فى عالم التحريك، جاءت فرصة اقتصادية لهذه التقنية. وعرضت شركة ديزنى فيلم "الدجاجة ليتل" فى ثرى دى فى عام ٢٠٠٥ بأستخدام تقنية Real-D. ويتطلب هذا النظام دور عرض مجهزة بشكل خاص وآلات عرض رقمية خاصة، لذلك لم تصبح حتى الآن واسعة الانتشار. لكن فى عام ٢٠٠٨ أعلنت شركة ديزنى/ بيكسار Disneg Pixar، وشركة دريم ووركس Dream Works، أن كل أفلامهما القادمة بالتحريك سوف تعرض بتقنية ثرى دى، ومايزال علينا أن ننتظر إذا ما كان أصحاب دور العرض سوف يقومون بتجهيز دور العرض بالمعدات اللازمة. لقد جذبت تقنية ثرى دى فى الخمسينيات المراهقين بعيداً عن التليفزيون، لكن هل سوف تجذبهم من ألعاب الفيديو فى العقد الثاني من القرن الحادى والعشرين؟

ومن المفارقات أن تقنية ثرى دى حاولت استغلال منطقة من جماليات السينما كانت بالفعل مستغلة بواسطة السينما "المسطحة" من بعدين. إن إدراكنا للأبعاد فى مشهد يعتمد – نفسياً – على العديد من العوامل غير الرؤية من خلال عينين: التظليل، والحركة، والبؤرة، وهى جميعاً عوامل نفسية مهمة (انظر الفصل الثالث). وعلاوة على ذلك، فإن تقنية ثلاثية الأبعاد تؤدى إلى تشويه ملازم لها، وهو ما يشتت انتباه المتفرج بعيداً عن موضوع الفيلم. فهناك إذن مشكلتان متلازمتان يجب على الهولوجرافيا (استخدام الليزر لصنع صور ثلاثية الأبعاد) أن تتغلب عليهما قبل أن تعتبر بديلاً عملياً للسينما المسطحة.

ومع ذلك، كان لتطوير عمليات الخدع العديدة في الخمسينيات بعض النتائج المفيدة. فمن النظم التي نافست السينماسكوب في تلك السنوات كان رد فعل شركة باراماونت على عملية شركة فوكس. لقد جعلت فيستافيزيون الكاميرا تميل على جانبها لتحقيق صورة عريضة بتقنية تلقيم ذات ثمانية ثقوب. لذلك أصبح الكادر ضعف حجم كادر ٣٥ مم المعتاد، واستخدام كل المساحة المتاحة بدون العدسات الضاغطة. ويتم صنع نسخ العرض في مقاس ٣٥ مم المعتاد. (كانت تقنية تكنيراما التالية تجمع هذا التكنيك مع عدسة التقاط ضاغطة بتناسب ضغط ١,٥).

ويجد السينمائيون اليوم في متناولهم تنويعة من تناسب أبعاد الشاشة، البعض منها للتصوير، والبعض الآخر لنسخ العرض، وبعضها الثالث لكليهما كما هو واضح بشكل مخلص في الشكل ٢-٦٣. فالتصوير الرقمي بطبيعته يسمح بكل أنواع التنويعات على هذه الفكرة. فعندما تكون الصورة رقمية يمكن تطبيق أي تناسب شاشة، أو أي نظام ضغط رأسي و/أو أفقي. كذلك فإن هناك تنويعة كبيرة من دقة الصورة. والشئ الوحيد الذي لم يتغير في التصوير الرقمي هو العدسة، فمايزال من الضروري استخدام زجاجات محدبة لجمع موجات الضوء في بؤرة.

ومع ظهور أجهزة التليفزيون الرقمية ذات الشاشة العريضة في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، طرحت هذه المرونة مشكلة جمالية جديدة على السينمائيين. لقد تخلوا عن التحكم في تناسب أبعاد الشاشة العريضة أمام موزعي شرائط الفيديو خلال الثمانينات، وكان عليهم الآن التخلي عن التحكم أمام المستهلكين أيضًا. إن التليفزيون الرقمي يسمح لك بتشويه الصورة حسب إرادتك، وولدت تقنية "مد الرؤية". لقد كان الموزعون في عصر أجهزة عرض الفيديو يبترون نصف الصورة، من أجل "ملء" شاشة التليفزيون من مقاس ٤×٣، والآن يقوم المستهلكون بمط صورة ٤×٣ إلى ١٦:٩ لكي تملأ الشاشة. وربما لا نلاحظ أن الممثلين على الشاشة يكونون أعرض بمقدار ٣٤ في المائة، بما لا يمكن أن يكون بسبب مرض البدانة.

الحبيبات، والمقاس، والسرعة (الحساسية)

كان تطور الأفلام الخام الحساسة ومستقبلات الصورة الرقمية فائقة الحساسية (بالإضافة إلى العدسات الأكثر حساسية) قد أعطى السينمائيين حرية جديدة لتصوير المشاهد بواسطة "الضوء المتاح"، في الليل أو في المشاهد الداخلية. وبينما كانت المصابيح الضخمة عالية التكلفة هي المعيارية ذات يوم في الصناعة، وكانت تشكل قيودًا على صناعة الأفلام، فإن الأفلام الخام الملونة وبالأبيض والأسود ذات الحساسية تقدم الآن للسينما حساسية قريبة من حساسية أعيننا. وترتبط حساسية التعريض للضوء الخاصة بالفيلم الخام ارتباطًا وثيقًا بدقة الحبيبات، في علاقة عكسية، فما يُكتسب في الحساسية يضيع في دقة الصورة. والأفلام الأكثر حساسية ذات حبيبات أكثر، أما الأفلام الأقل حساسية فتعطى صورًا أوضح وذات حبيبات أدق.

والحبيبات هي أيضًا وظيفة مقاس أو حجم الفيلم الخام. فالكادر المعتاد من مقاس ٣٥ مم يحتوى على مساحة أكبر قليلاً من نصف بوصة مربعة. وإذا عرض هذا الكادر على شاشة ذات عرض ٤٠ قدمًا، فإن عليه أن يملأ مساحة تبلغ ٣٥٠٠٠٠ مرة أكبر منه، وكادر من مقاس ١٦ مم (حيث الفيلم الخام أكبر قليلاً من نصف عرض مقاس ٣٥ مم، ومساحة الكادر أصغر أربع مرات) يجب تكبيره ١,٤ مليون مرة إذا كان مطلوبًا أن يملأ نفس الشاشة. وحبيبات الفيلم الخام – التي قد لا تكون ملحوظة إذا تم تكبير الكادر إلى مقاس ٨×١٠ بوصة، وهو السائد في التصوير الفوتوغرافي – سوف تكون ملحوظة بآلاف المرات أكثر على شاشة السينما.

والمسافة بين المتلقي والصورة تشكل عاملاً آخر يجب وضعه في الاعتبار. فمن الصف الخلفي في دار عرض كبيرة ذات شاشة صغيرة، قد تظهر صورة فيلم من مقاس ٣٥ مم بنفس منظور صورة ٨×١٠ تُرى على بعد قدم أمام المتلقي. وفي هذه الحالة، سوف تظهر الحبيبات متشابهة تقريبًا.

والعرض السائد للفيلم الخام في السينما كان ٣٥ مم، أما مقاس ١٦ مم الذى ظهر منذ عدة سنوات باعتباره مناسبًا فقط للهواة، فقد أصبح بديلاً نافعًا فى الستينيات، عندما أصبح الفيلم الخام والتظهير أكثر تعقيداً. فقد استخدم فى الأعمال السينمائية التليفزيونية، خاصة فى أوربا، ومايزال فى تصوير الأفلام الروائية الطويلة. أما شكل "سوبر ١٦" الذى ظهر فى بداية السبعينيات فقد زاد مساحة الكادر، وبالتالى دقة الصورة. كذلك فإن مقاس ٨ مم – الذى كان مقتصراً تمامًا على استخدام الهواة حتى السبعينيات – قد وجد بعض التطبيقات فى السينما التجارية لفترة من الزمن، خاصة فى الأخبار التليفزيونية والسينما الصناعية. وأيًا كانت مشكلة دقة الصورة فى مقاس ٣٥ مم، فإنها تتضاعف أربع مرات فى مقاس ١٦ مم، وبمقدار ست عشرة مرة فى مقاس ٨ مم، إذا وضعنا فى اعتبارنا المساحات وليس الأبعاد الخطية.

وبنفس الحسابات الرياضية، فإن فيلمًا خامًا أعرض يمكن أن يحل هذه المشكلات بدرجة كبيرة. لذلك فإن الأفلام الخام من مقاس ٧٠ مم مفيدة لصنع أفلام تحتاج إلى تفاصيل وقوة بانورامية على شاشة كبيرة. وبينما تقدم الأفلام الخام الأعرض فى السبعينيات والثمانينيات، لأنهما أقل تكلفة بكثير، فالفيلم مقاس ١٦ مم أرخص مرتين إلى أربع مرات من مقاس ٣٥ مم، لذلك فتح الباب أمام عدد كبير من السينمائيين الجدد. إنه لم يجعل من الممكن فقط أن يصنع عدد أكبر من الناس أفلامهم، لكنه كان يعنى أيضًا إمكانية صناعة عدد أكبر من الأفلام بنفس الكمية من المال، وبذلك كان السينمائيون المحترفون أقل تعرضاً لتقلبات رأس المال.

وبالطبع فإن شريط الفيديو قدم اقتصاديات أعظم، لكن معظم السينمائيين المحترفين ظلوا مرتبطين بالكيمياء، حتى ظهرت تقنية HD فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين.

ورغم أن فيستافيزيون التى ظهرت فى الخمسينيات لم تعش طويلاً، فإنها أوحت بخطين مربحين من التطوير: الأول هو أنه إذا كان الفيلم ذاته أكبر، فإنه سوف يسمح

بالتصوير بالشاشة العريضة دون فقدان الوضوح، وهو ما أدى إلى تطوير الأفلام الخام التجارية من مقاس ٦٥ مم و٧٠ مم (يتم التصوير في النسخة السالبة على مقاس ٦٥ مم، وتكون نسخ العرض مقاس ٧٠ مم، وتلك الـ ٥ مم الإضافية تستخدم لشريط الصوت). (وهذا النوع من الفيلم الخام العريض تمت التجريب به منذ بداية القرن العشرين). أما خط التطوير الثاني فهو أن النظام المستخدم في تصوير الفيلم ليس من الضروري أن يكون هو النظام المستخدم للتوزيع والعرض. ومنذ الستينيات، كان من الشائع التصوير بفيلم خام مقاس ٣٥ مم، والعرض بمقاس ٧٠ مم في دور العرض المجهزة لذلك المقاس. وكانت هذه الطريقة تؤدي إلى زيادة طفيفة في جودة الصورة، لكنها أقل كثيراً مما إذا تم استخدام فيلم خام عريض. والمزية الرئيسية للعرض بمقاس ٧٠ مم كانت شريط الصوت المجسم الأكثر تعقيداً الذي يتيحه الفيلم الخام. وبحلول الثمانينيات كان من النادر التصوير بمقاس ٧٠ مم، بسبب التكلفة العالية (بالإضافة إلى الجودة المتزايدة للفيلم الخام مقاس ٣٥ مم).

اللون، والتباين، والنغمة اللونية

حتى السبعينيات، كانت النظريات تصر على أن فيلم الأبيض والأسود أكثر أمانة على نحو ما، وأكثر ملاءمة من الناحية الجمالية، من الفيلم الملون. وكان ذلك يشبه الفكرة القائلة بأن السينما الصامتة أنقى من السينما الناطقة، أو أن تناسب ١,٣٣ هو بطريقة ما التناسب الطبيعي في أبعاد الشاشة، لذلك بدت تلك النظرية عن الأبيض والأسود أقرب إلى التبرير منها إلى الحقيقة.

إن هذا لا يعني أن فيلم الأبيض والأسود لم يكن وسيطاً عظيماً بالنسبة للفنانين السينمائيين لسنوات عديدة، فقد كان كذلك بالفعل، وهو لا يزال يجذب اهتمام بعض السينمائيين الطموحين، خاصة مارتين سكورسيزي في "الثور الهائج" (١٩٨٠)، وودي ألين في "مانهاتن" (١٩٧٩) و"زيليج" (١٩٨٣)، وستيفن سبيلبيرج في "قائمة شيندلر"

(١٩٩٣)، وجورج كلونى فى "ليلة سعيدة وحظًا سعيداً" (٢٠٠٥). وصنع فيلم "بليزانت فيل" (١٩٩٨) توتراً بين الأبيض والأسود من جانب، والألوان من جانب آخر، واتخذ من ذلك تيمته الجمالية الأساسية. وبمجرد أن أصبحت عمليات ما بعد التصوير رقمية، أصبح الفرق بين الأبيض والأسود والألوان أقل أهمية بكثير. ومن تلك النقطة لم يعد السؤال إما هذا أو ذاك، وإنما هذا وذاك. ويسمح تصحيح الألوان على النسخة الرقمية الوسيطة بحرية كاملة في ضبط كل مكون من مكونات الكادر، حتى أنه يمكن بسهولة الجمع بين الألوان، والأبيض والأسود، في نفس الصورة، وضبط الألوان داخل الصورة. وقد يعجب المتفرجون الأصغر سنًا لماذا نفضل بين الألوان، والأبيض والأسود.

والأبيض والأسود ينقل معلومات بصرية أقل بكثير من الفيلم الملون، ولعل لهذا القصور تأثيره في إشراكنا بعمق أكبر في القصة، والحوار، والعالم النفسي للتجربة السينمائية، بدلاً من الإبهار. ومن وجهة نظر الفنان، فإن قيود الأبيض والأسود تطرح تحديًا في توصيل معلومات أكثر من خلال التكوين، والنغمة، والميزانسين.

لكن السينمائيون كانوا يجربون باللون - وبالصوت أيضًا - منذ الأيام الأولى للتصوير السينمائي، ولم يمنعهم عن ذلك إلا التعقيد التكنولوجي للفيلم الملون. وبين عامى ١٩٠٠ و ١٩٣٥، ظهرت عشرات النظم اللونية، وحصل بعضها على نجاح متوسط. وعلاوة على ذلك، فإن العديد من أفلام الأبيض والأسود خلال العشرينيات استخدمت فيلمًا خامًا ذا صبغة لونية ما، لكى تقدم إحساسًا باللون. واحتوى كتالوج سونوكروم من شركة إيستمان في نهاية العشرينيات على قائمة من التنويعات مثل "الخوخى"، و"الجحيم"، و"الوردى الدائم"، و"لهيب الشموع"، والشروق"، والقرمزى"، و"النارى"، و"الزهرى"، و"اللازوردى"، و"الليلى"، و"الأكوا جرين"، و"الفضى"، و"نزوة"!

ومع ذلك، ففى عام ١٩٣٥، فتحت تقنية تكنيكلر ذات الثلاثة شرائط التصوير الملون أمام معظم السينمائيين (كان أول فيلم بهذه التقنية فى عام ١٩٣٥ هو "لاكوكاراشا"، وثانى فيلم فى نفس العام "روكى شارب"). ويستخدم هذا النظام ثلاثة

شرائط منفصلة لتسجيل الأطياف الماجنتا، والسايان، والأصفر. ويتم تظهير كل شريط سلبي، ليستخدم في نقل نفس اللون إلى نسخة العرض، في عملية تشبه تماماً الطبع بالحبر اللوني. ثم حل بسرعة محل نظام الثلاثة شرائط بنظام "تراي باك"، حيث تجتمع الثلاث صور السلبية في طبقات على شريط واحد.

وفي عام ١٩٥٢ قدمت شركة إيستمان كوداك مادة سالبة ملونة ذات نظام للإخفاء، وأدى هذا النظام إلى تحسين الدقة اللونية في النسخة النهائية، وسرعان ما أصبح فيلم تكنيكلر السالب مهجوراً. وظل نظام الطبع ينقل الصبغة من تكنيكلر مستخدماً، حيث أن العديد من المصورين السينمائيين شعروا أن هذا النظام يصنع ألواناً أفضل وأدق من التحميض الكيميائي بطريقة إيستمان. والفرق بين نسخة إيستمان الكيميائية، ونسخة نقل الصبغة من تكنيكلر، مايزال واضحاً للحرفيين حتى اليوم. فلنسخة تكنيكلر مظهر أجمل وأنعم وأكثر رهافة، بالمقارنة مع نسخة إيستمان - وعلاوة على ذلك فإن نسخة نقل الصبغة تحافظ على قيم لونية لمدة أطول من الزمن بكثير.

في أواخر السبعينيات، أغلقت تكنيكلر آخر معاملها لنقل الصبغة في الولايات المتحدة، وظل هذا النظام يستخدم بانتظام في الصين (حيث شيدت تكنيكلر مصنعاً في أعقاب اعتراف الولايات المتحدة بالصين) حتى عام ١٩٩٢. وفي الوقت ذاته تقريباً، حين كانت عملية نقل الصبغة لم تعد مستخدمة في العالم الغربي، بدأ فنيو السينما والمهتمون بأرشيفها في الوعي بالمشكلات المهمة في عملية إيستمانكلر. فالألوان تشحب بسرعة، وتفقد علاقتها ببعضها البعض. وبدون ترميم نسخ نقل الصبغة بتكنيكلر، أو الشرائط المكلفة ذات الثلاثة شرائط، فإن الأفلام الملونة من الخمسينيات والستينيات والسبعينيات والثمانينيات سوف تفسد، إذا لم تكن قد فسدت بالفعل.

إننا نفكر في السينما باعتبارها وسيطاً دائماً، لكن ذلك صحيح في النظرية أكثر من الممارسة. يمكنك اليوم مثلاً أن تستأجر نسخة من فيلم ميكلانجلو أنطونيوني Michelangelo Antonioni "صحراء حمراء" (١٩٦٤)، لكن من المحتمل تماماً أنك سوف

ترى الفيلم ذاته الذى أبهر المتفرجين برشاقته الأسلوبية البصرية عند عرضه فى حينه، ولعلك سوف تتساءل حول الضجة التى أثيرت حوله. (عليك أن تثق بى، لقد كان "صحراء حمراء" تجربة رائدة فى سيكولوجيا اللون). وربما تستطيع أن تشاهد عرضاً لفيلم تيرانس ماليك Terrsnce Malick "أيام الجنة" (١٩٧٨) فى مكان ما، لكن الأرجح أنك لن تشاهده فى نسخة ٧٠ مم، وبالطبع قد خبت الألوان، ولعلك سوف تخرج من قاعة العرض وأنت تتثاءب. (عليك مرة أخرى أن تثق بى، لقد كان "أيام الجنة" تصويراً أخاذاً للغرب الأوسط الأمريكى، كثيفاً بصورة حافلة بالتفاصيل البصرية).

ولا تقتصر مشكلات الترميم على اللون والشكل (المقاس): إذا لم تكن نسخة نيترات الفضة (أو على الأقل نسخة ٣٥ مم مطبوعة حديثاً من نسخة نيترات سالبة) لفيلم كلاسيكى مثل "المواطن كين" و"النوم الكبير"، فإن من المحتمل كثيراً أنك سوف تقلل من قيمة قوة الصورة فى مثل هذه الأفلام. وبالفعل، فإن معظم المادة المطبوعة المتاحة الآن من هذه الأفلام من العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات تكون فى حالة ضعيفة، حتى أن أجيال طلاب السينما يكون محكوماً عليهم أن ينظروا إلى تاريخ السينما من خلال زجاج معتم. وكما لاحظنا؛ فإن هذا لا ينطبق على كلاسيكيات التكنيكلر من أواخر الثلاثينيات والأربعينيات. والآن يمكن الحصول على هذه النسخ قريبة جداً من عملية نسخ للمظهر والإحساس الأصليين.

ومنذ ظهور عملية التلوين (الرقمى – المترجم) فى منتصف الثمانينيات، ظهرت مشكلة جديدة، ففى كل مرة يتم تشغيل فيلم قديم على التليفزيون، يكون عليك أن تراجع كتب التاريخ لكى تتأكد إذا ما كنت ترى النسخة الأصلية. وأفلام الأبيض والأسود، التى تم تلوينها حديثاً، لا تبدو أكثر سوءاً بكثير من الأفلام الملونة التى حال لونها (أو نسخ الأبيض والأسود والتليفزيونية التى حفظت فى ظروف رديئة)، لكن ذلك ليس هو المهم. لقد وحد مارتين سكورسيزى وآخرون جهودهم لمعارضة التلوين الرقمى. ويبدو لى أنهم لم يقوموا بما فيه الكفاية؛ فإن من الضرورى استعادة نسخ النيترات بالأبيض والأسود من الأفلام العظيمة فى الثلاثينيات والأربعينيات، وأفلام إيستمان كلر التى حال لونها من الخمسينيات والستينيات والسبعينيات.

إن السينما معرضة لمشكلات الشيخوخة تلك بسبب تقنياتها الكيميائية. ولأن الإلكترونيات حلت محل الكيمياء، فإن ترميم واستعادة ما كان يقصد إليه الفنان أصلاً أمرًا أقل في مشكلاته. (لكن لا تعتقد بوجود لحظة للتصوير السينمائى بدون مشكلاته الخاصة به، وسوف نغطى ذلك في الفصل السابع). ويجب علينا انتظار إذا ما كان يمكننا استعادة القيم البصرية الأصلية لنسخ الماضى التى عانت من آثار الزمن. و"إعادة التلوين" هى مفهوم مثير للاهتمام، لكن اللون هو ظاهرة نفسية تحديدًا: إن الأزرق عند شخص ما قد يكون أخضر عند امرأة أخرى، والذكريات تخبو من فيلم خام من إيستمان.

وقبل عام ١٩٥٢، كان الأبيض والأسود هو الشكل المعيارى، أما اللون فكان مقتصرًا على المشروعات الخاصة. وبين عامى ١٩٥٥ و ١٩٦٨ كان الشكلان متعادلين فى جماهيريتهما. ومنذ عام ١٩٦٨، أصبحت أفلام الخام الملونة الأكثر حساسية متاحة، وأصبح اللون هو السائد، وأصبح من النادر أن يتم تصوير فيلم أمريكى بالأبيض والأسود. وكانت أسباب ذلك لها علاقة بالاقتصاديات، كما أن لها علاقة بالجماليات. وكانت جماهيرية التليفزيون الملون سببًا فى جعل منتج يصنع فيلمًا بالأبيض والأسود نوعًا من المغامرة، حيث أن ذلك سوف يؤثر على توزيع الفيلم فى التليفزيون، وشرائط الفيديو، وأقراص الدى فى دى.

وإذا اقتصرنا الآن على مناقشة التصوير بالأبيض والأسود، فإن من الأفضل أن نحدد بعدين مهمين حول الفيلم الخام: التباين، والنغمة اللونية. فعندما نتحدث عن "الأبيض والأسود"، فنحن لا نتحدث حقًا عن نظام ذى لونين، وإنما عن صورة خالية تمامًا من قيمها اللونية، وما يبقى فى صورة "الأبيض والأسود" هى متغيرات ذات علاقة من التباين والنغمة اللونية: الإظلام والإضاءة النسبيان للمناطق المختلفة من الصورة، والعلاقة بين الظلام والضوء.

إن شبكية العين البشرية تختلف عن السينما، أولاً فى قدرة العين على التكيف مع نطاق أوسع من الإضاءة، وثانيًا قدرتها على التفرقة بين درجتين قريبتين من الإضاءة.

لكن السينما وسيط قاصر في كلا هذين البعدين. إن المدى المتعلق بظلال الإضاءة، من الأبيض الخالص إلى الأسود الخالص، والذي يمكن لفيلم خام أن يسجله، يدعى تقنيًا "النطاق" latitude، وقدرة الفيلم الخام على التفريق بين هذه الظلال يطلق عليها "جاما gamma" الفيلم الخام. وكلما قل عدد الظلال التي يمكن للفيلم الخام أن يميز بينها، فإن الصورة الخام تكون أقل إتقانًا. وفي أقصى هذا البعد، لا يمكن رؤية إلا الأبيض والأسود، وسوف يصور الفيلم كل الظلال إما بالأبيض أو بالأسود. وكلما زادت قدرة الفيلم الخام على تمييز هذه الظلال، فإن نغمة الصورة الفوتوغرافية ذات التباين القليل هي التي يكون فيها مجال القيم النغمية شديد الضيق. والنغمة والتباين لهما علاقة وثيقة بالحبيبات، لذلك فإن أفضل مجال القيم النغمية يمكن رؤيته للأفلام الخام ذات الحبيبات الأدق، لذلك تقدم دقة أعلى.

وأدت التطورات في عمليات التظهير (التحميض) إلى زيادة كبيرة في نطاق الأفلام الخام العادية. فرغم أن فيلمًا خامًا معينًا يكون مصممًا لصنع صورة ذات جودة عالية داخل متغيرات كيميائية محددة مثل زمن التظهير، فقد أصبح من الممارسات المعتادة منذ أواخر الستينيات زيادة تظهير الفيلم عندما نحتاج إلى حساسية أكبر. فمن خلال التظهير لفترة أطول من المعتاد، يمكن للمعمل أن يزيد كثيرًا من نطاق الفيلم الخام، لكي يجعله ضعفين أو ثلاثة أضعاف حساسيته التي تحددها الشركة المنتجة طبقًا لزمن التعريض المقترح. وعند صنع ذلك، تزداد الحبيبات، وتنشأ مشكلات مع الألوان للأفلام الخام الملونة، لكن فيلم إيستمان السالب الملون له نطاق خاص به حتى أنه يمكن زيادة تظهيره إلى الضعف (زيادة الحساسية إلى الضعف) أو ضعفين (زيادة الحساسية أربعة أضعاف)، بدون فقدان واضح لجودة الصورة. والفقدان الأكبر للحساسية يحدث عند نقطة يكون فيها مدى التباين ممكنًا في أقل ضوء متاح، مثل ظلال مشهد ما.

إن التباين، والنغمة، ونطاق التعريض، عوامل مهمة بالنسبة للإضاءة السينمائية. فمع ظهور الفيلم الخام فائق الحساسية، وصلت تقنيات زيادة تظهير الصورة إلى نقطة، بعد ثلاثة أرباع القرن، حيث تستطيع السينما أن تقترب من حساسية العين

البشرية. وأخذت المستقبلات الرقمية هذا الأمر إلى خطوة أبعد، حيث قدمت معادلاً للرؤية الليلية. وأصبح من الممكن الآن للسينمائيين التصوير في أى ظروف يمكنهم الرؤية فيها (أو حتى تلك التى يستطيعون فيها الرؤية)، لكن ذلك لم يكن هو الحال خلال الخمسة والسبعين عامًا الأولى من تاريخ السينما.

لقد كانت المستحلبات بالأبيض والأسود "مونوكروماتية"، والتى كانت حساسية فقط للضوء الأزرق، والبنفسجى، وما فوق البنفسجى. وبحلول عام ١٨٧٣، وُجدت طريقة للامتداد بطيف الحساسية ليشمل الأخضر، وهو اللون الذى تكون أعيننا أكثر حساسية له، وأطلق على هذا "الفيلم الأورثوكروماتى". أما الفيلم البانكروماتى - الذى يستجيب بدرجة متساوية لكل ألوان الطيف المرئى - فقد تم تطويره فى عام ١٩٠٣، لكنه لم يصبح سائدًا فى صناعة السينما إلا بعد عشرين عامًا. ومن أوائل الأفلام التى استخدمت الفيلم الخام البانكروماتى "موانا" (١٩٢٥) لروبرت فلاهيرتى، و"شانج" (١٩٢٦) لكوبر وشودساك. وبدون الفيلم البانكروماتى كانت الألوان الدافئة - مثل الظلال اللونية للوجه - تظهر بشكل ضعيف، لذلك كان السينمائى يحتاج إلى مصدر ضوئى فى مدى الأزرق - الأبيض. وإلى جانب ضوء الشمس ذاته، فالمصدر الوحيد لهذا النوع من الضوء كان المصباح القوسى الضخم وعالى التكلفة. وعندما أصبح الفيلم الخام بالأبيض والأسود أكثر حساسية، وظهرت المستحلبات البانكروماتية، أصبحت مصابيح الوهج الحرارى الأرخص والقابلة للتحريك مستخدمة، لكن عندما بدأ السينمائيون بالعمل فى اللون، كان عليهم أن يعودوا إلى المصابيح القوسية، لأن الفيلم الخام الملون كان أقل حساسية بكثير، ولأنه أصبح من الضرورى مرة أخرى الحفاظ على تحكم صارم "لدرجة الحرارة اللونية" للمصدر الضوئى.

ودرجة الحرارة اللونية هى واحدة فقط من المتغيرات التى يجب حسابها فى الفيلم الخام، بالإضافة إلى السطوع، والنغمة اللونية، والتباين، كذلك التشبع والحدة. ومدى تلك الظلال اللونية المرئية يمتد من الأحمر الغامق (الأكثر دفئًا إلى البنفسجى الغامق (الأكثر برودة)، ويمر بالبرتقالى، والأصفر، والأخضر، والأزرق، والنيلى. وتشبع اللون هو مقياس لكميته، فنفس الظل اللونى يمكن أن يكون ضعيفًا أو قويًا، أما الحدة فهى

مقياس لكمية الضوء الذى يتم نقله (اللون يشارك الأبيض والأسود فى هذا العنصر).
وكما هو الحال بالنسبة للتباين والنطاق للتصوير بالأبيض والأسود، فإنه كان لدى السينمائى فى السنوات الأولى إمكانات محدودة يعمل بداخلها باللون. والمصدر الضوئى المستخدم لإضاءة الموضوع الذى يتم تصويره يجب التحكم فيه بصرامة. إننا فى العالم الحقيقى نقوم بشكل غير واع بضبط أعيننا مع درجة الحرارة اللونية للمصدر الضوئى، لكن يجب على السينمائى أن يعوض تلك التنويعات بشكل واع وغير مباشر. إن فيلمًا خامًا ملونًا ذا درجة حرارة لونية ٦٠٠٠ درجة كيلفن (درجة الحرارة اللونية لسماء ملبدة بالغيوم) سوف يصنع صورة برتقالية مزعجة إذا استخدم مع مصدر ضوئى حرارى عادى ذى درجة حرارة لونية ٣٢٠٠ درجة كيلفن. وبالمثل، فإن فيلمًا خامًا ذا ٣٢٠٠ درجة كيلفن سوف يصنع صورة شديدة الزرقة إذا استخدم لمشاهد خارجية ذات سماء ٥٠٠٠ أو ٦٠٠٠ درجة كيلفن. وكما يعلم المصور الهاوى، يمكن استخدام الفلاتر لضبط تلك التوازنات. وعلاوة على ذلك، فإن تصحيح اللون رقميًا قد حقق الآن تقدمًا كبيرًا فى مجال تحرير المصور السينمائى من هذه القيود.

شريط الصوت

تسجل الصوت موازٍ بشكل ما لتسجيل الصور؛ ففى الحقيقة أن الميكروفون هو عدسة يمر الصوت من خلالها، والمسجل يشبه على نحو ما وظيفة الكاميرا، وكل من الصوت والصورة يتم تسجيلهما بشكل خطي ثم يتم مونتاجهما فى مرحلة لاحقة. لكن هناك فرقًا واحدًا مهمًا؛ فبسبب الطرق المتعارضة التي ندرك بها كلاً منهما، فيجب تسجيل الصوت بشكل مستمر، بينما يتم تسجيل الصورة بشكل متقطع. وليس لمفهوم "بقاء الرؤية" معادل سمعي، لذلك فليس لدينا "أصوات ثابتة" يمكن مقارنتها مع الصور الثابتة. إن الصوت يوجد في الزمن.

ومن نتائج ذلك هو أننا لا نستطيع تطبيق أدوات تسجيل الصوت على المعلومات السمعية بنفس الطريقة التى نطبق بها التصوير السينمائى على المعلومات البصرية.

السينما يمكنها أن تمد الزمن أو تضغطه، وهو أمر مفيد علمياً، لكن الصوت يجب أن يوجد في الزمن، وليس من المفيد لنا أن نمده أو نضغطه. وقد تم استخدام التقنيات الرقمية منذ السبعينيات، حيث يمكن إعادة تشغيل الصوت المسجل بسرعة أسرع أو أبطأ، لكننا إذا غيرنا سرعة التسجيل التماثلي فإننا نغير صفة الصوت أيضاً.

لقد تأخر اتحاد الصوت والصورة - الذى كان حلماً أصيلاً لمخترعي السينما - لأسباب تكنولوجية واقتصادية، حتى أواخر العشرينيات. فما دامت الصورة يتم تسجيلها بطريقة خطية متقاطعة، ويتم تسجيل الصوت بطريقة دائرة مستمرة، فقد كان من الصعوبة البالغة تحقيق التزامن بين الصوت والصورة. وجعل اختراع أنبوبة (أو صمام) الأوديون بواسطة لي دي فوريست في عام ١٩٠٦ من الممكن للمرة الأولى تحويل الإشارات الصوتية إلى إشارات كهربائية، والتي يمكن بعد ذلك تحويلها إلى إشارات ضوئية يمكن طبعها على الفيلم. وهكذا يمكن أن تصبح النسخة الصوتية والنسخة البصرية متوازيتين، أي يمكن "التزاوج" بينهما، وبذلك يصبحان متزامنين دائماً، حتى لو انقطع الفيلم، ثم أعيد لصقه مرة أخرى. وكان ذلك في جوهره هو نظام "تراي إرجون" الألماني الذى تم تسجيل براءة اختراعه منذ عام ١٩١٩، وظل هذا النظام الصوتي الضوئي بدون تغيير بشكل أو بآخر حتى اليوم.

وطوال عشرين عاماً بعد ولادة السينما الناطقة في عام ١٩٢٦، أعاق السينمائيين المعدات الميكانيكية الكهربية الثقيلة والضخمة وذات الضجيج التي كانت ضرورية لتسجيل الصوت في موقع التصوير. وحتى بعد ظهور المسجلات الضوئية المحمولة، ظل تسجيل الصوت في موقع التصوير غير مرحب به. وفي أواخر الأربعينيات، قفزت تكنولوجيا السينما قفزة كبيرة مع تطور التسجيل المغناطيسي. لقد كان الشريط أسهل في العمل في الفيلم، وأكثر دمجًا (أقل حجمًا)، ثم بفضل اختراع الترانزستور، أصبحت أدوات التسجيل ذاتها أصغر وأخف وزنًا. كما أن الشريط المغناطيسي يصنع إشارة أكثر جودة مما يصنعه شريط الصوت الضوئي. واليوم حل التسجيل

المغناطيسى بشكل كامل محل التسجيل الضوئى فى موقع التصوير، رغم أن شريط الصوت الضوئى مايزال أكثر استخدامًا من شريط الصوت المغنطيسى فى دور العرض (انظر الشكل ٢-٧٠). وهناك سبب قوى لذلك، فشريط الصوت الضوئى يمكن طبعه على نحو أسرع وأسهل مع شريط الصورة، بينما يجب تسجيل شريط الصوت المغناطيسى بشكل منفصل. وعلاوة على ذلك؛ فإن التطورات فى تكنولوجيا شريط الصوت الضوئى توحى بأن بعض المزايا التى يتمتع بها التسجيل المغناطيسى على التسجيل الضوئى يمكن مضاهاتها، فشرائط الصوت الضوئية ذات الكثافة والظلال المتغيرين يمكن أن تتخلص من التعامل الخشن، وتقدم دقة أكبر، ويمكن أيضًا أن تتوامم مع نظم الصوت المجسم. وبسبب مزايا الشريط المغنطيسى فى التعامل، والمونتاج، والمكساج - والآن وسائل تخزين المعلومات الرقمية - فإنه يظل هو المفضل فى موقع التصوير وفى المعمل.

وقد تتصور أن وسائط التوزيع الرقمية مثل الدى فى دى قد تلافت هذه المشكلات، لكن ذلك ليس صحيحًا. فنظم التشفير المعيارية لكل من الدى فى دى، وHDTV، وهى MPEG-2 وMPEG-4، تجعل الإشارة الصوتية على حالها، منفصلة عن إشارة الفيديو، مما يؤدى فى العادة إلى أخطاء ملحوظة فى التزامن.

والميكروفون - الذى يعتبر العدسة بالنسبة لنظام الصوت - يعمل باعتباره البوابة الأولى التى تمر منها الإشارة. وعلى عكس العدسة البصرية، فإن الميكروفون يترجم الإشارة إلى طاقة كهربائية، يمكن تسجيلها مغناطيسيًا على شريط أو قرص. (تعمل نظم الاستماع للصوت المسجل بطريقة عكسية تمامًا، فالطاقة المغناطيسية تتم ترجمتها إلى طاقة كهربية، تُترجم بدورها إلى صوت فى مكبر الصوت). وحيث أن الصوت يتم تسجيله على شريط منفصلاً عن الصورة الفيلمية، فيجب أن تكون هناك طريقة ما للتزامن بينهما. وهذا يتحقق إما برابطة ميكانيكية مباشرة، أو بواسطة روابط كابلات كهربية تحمل نبضات مضبوط توقيتها، أو بواسطة مولد تزامن بللورى، يصنع نبضة

لها توقيت دقيق باستخدام ساعات بللورية. وهذه النبضة تنظم سرعات الموتورين المنفصلين، وتحفظهما متزامنين بدقة. ثم يتم نقل تسجيل الصوت إلى فيلم مغطى مغناطيسيًا، حيث تتيح الثقوب على الفيلم تحكمًا دقيقًا على التوقيت، ضروريًا فى عملية المونتاج. وأخيرًا فإن نسخة الفيلم التى تعرض تحمل الإشارة، عادة بطريقة بصرية، ولكن بطريقة مغناطيسية أحيانًا. ونظم الصوت المجسم والخماسية المستخدمة عادة فى نظم ٧٠ مم تستخدم دائمًا شرائط مغناطيسية.

والمتغيرات التى تساهم فى نسخ نقى ودقيق للصوت يمكن مقارنتها إلى حد ما بمتغيرات الفيلم الخام. فعامل سعة الذبذبة يمكن مقارنته بنطاق تعريض الفيلم الخام للضوء، حيث سعة الذبذبة مقياس لقوة الإشارة. فالشريط، ومسجل الصوت، والميكروفون، التى تعمل معًا، يجب أن تكون قادرة على نسخ مدى عريض من سعة الذبذبة، من المنخفض جدًا إلى العالى جدًا.

والتالى فى الأهمية هو مدى الذبذبة، والتى يمكن مقارنتها بمجال الظلال التى يمكن نسخها (تسجيلها) فى الفيلم الملون. والمدى المعتاد للذبذبات التى تستجيب لها الأذن هو من ٢٠ هيرتز إلى ٢٠٠٠٠ هيرتز (دورة فى الثانية). وأداة التسجيل فائقة الجودة يمكنها أن تسجل المدى بكفاءة، لكن نظم التشغيل الضوئية لها مدى أقل بكثير فى مدى الاستجابة للذبذبة (من ١٠٠ إلى ٧٠٠٠ هيرتز فى المتوسط).

ويجب على وسيط وأداة التسجيل أن يكونا قادرين على نسخ مدى واسع من الهارمونيات، أى النغمات الفرعية التى تجسد الموسيقى والأصوات، وتعطى الحياة لهما. ويمكن مقارنة هارمونيات الصوت بالصفات النغمية اللونية للصورة. ويجب على الإشارة أن تتخلص من تفاوت الصوت، وارتعاشه، والأنواع الأخرى للتشويه الميكانيكى، ويجب على الأداة أن تكون ذات زمن استجابة كافٍ، أى قدرة على نسخ الأصوات ذات الزمن القصير دون تهافت الصوت. وتلك هى "دقة" الإشارة الصوتية.

وإذا كانت الصور المجسمة معرضة لبعض المشكلات النفسية والفيزيقية تقلل قيمتها إلى حد كبير، فإن الصوت المجسم خالٍ نسبيًا من هذه المشكلات، ولذلك فإنه مرغوب كثيراً، فنحن معتادون على سماع الصوت من كل اتجاه. ورغم أننا نختار الانتباه لصوت منها دون آخر، فإننا لا نركز مباشرة على صوت ما بالطريقة التى نركز بها على صورة ما. ويجب على الصوت السينمائى أن تكون له قدرة على تسجيل كل المحيط الصوتى داخل "الاستوديو المانع للصوت الخارجى".

وخلال السبعينيات، تطورت تقنيات التسجيل على تراكات متعددة فى صناعة الموسيقى، وهو ما وسع من آفاق فن الصوت السينمائى، وعلى سبيل المثال، فإن شرائط معقدة كما فى كوبولا "المحادثة" (١٩٧٤)، وألتمان "ناشفيل" (١٩٧٥)، قد تم صنعها على نظام ذى ثمانية تراكات. كما أن تطبيق تقنيات دولبى على تقليل الضجيج وتحسين الإشارة قد زادت فى منتصف السبعينيات كثيراً من الأمانة الممكنة للصوت السينمائى. ويمكن مقارنة دولبى بتعريض الفيلم الخام لضوء خاطف قبل استخدامه، ودائرة دولبى الكهربية تقلل من ضجيج الخلفية الموجود حتى فى أفضل شريط خام، وبذلك فإنها تحسن كثيراً من النطاق. وهى تفعل ذلك باختيار منطقة من الطيف الصوتى، حيث يحدث الضجيج، كما تزيد من مستوى الإشارة فى هذه المنطقة خلال التسجيل. وعند تقليل الإشارة إلى المستويات المعتادة خلال التشغيل والاستماع، يقلل الضجيج مع إشارة الصوت.

لقد ظلت تكنولوجيا الصوت السينمائى لسنوات عديدة متخلفة عن تكنولوجيا الصوتيات المنزلية. وكان العديد من الأفلام تعرض بتراكات مونوفونية بعد أن كان صوت الإستيريو المجسم معتاداً فى الأسطوانات. ومع ذلك، وبدءًا من الثمانينيات، بدأ أصحاب دور العرض فى الاهتمام أكثر بجودة النسخ الصوتى. وقادت دولبى وسونى الطريق بخطط ذكية لتسجيل الصوت ذى التراكات المتعددة على الفيلم الخام السينمائى. وكان برنامج THX عند جورج لوكاس قد أصبح هو المعتاد لنظم الصوت المتطورة.

وفى منتصف التسعينيات أصبح التسجيل المعقد للصوت مزية تسويق مهمة لدور العرض.

مرحلة ما بعد التصوير

يقسم محترفو السينما عمليات فن السينما إلى ثلاث مراحل: ما قبل التصوير، والتصوير، وما بعد التصوير. والمرحلة الأولى هى التحضير، حيث تتم كتابة السيناريو، والتعاقد مع الممثلين والفنيين، ووضع الميزانيات وخطط التصوير. إن تلك المرحلة من التحضير فى فن مختلف تكون غير إبداعية نسبيًا، لكن ألفريد هيتشكوك - على سبيل المثال - اعتبر هذه الفترة من العملية السينمائية ذات أهمية قصوى، بمجرد أن ينتهى من تصميم الفيلم كان يقول إن التنفيذ ممل بالمقارنة مع التحضير. وعلاوة على ذلك، وفى هذا الفن الأكثر تكلفة، سوف يعبر التخطيط الذكى والدقيق عن الفارق بين النجاح والفشل. ويجب أن يكون واضحًا من الآن أن صنع الأفلام هى عملية معقدة، حيث إن تصميم النظم الحديثة له تأثير إيجابى ملموس على العملية. والنظم المعقدة والمنظمة جيداً، التى خلقها ستانلى كوبريك لمشروعاته السينمائية، كانت على سبيل المثال من العناصر المهمة فى عمله.

ولقد كانت معظم المناقشة فى هذا الفصل عن التكنولوجيا السينمائية تتركز حتى الآن على المرحلة الثانية من العملية السينمائية، وهى التصوير. ومع ذلك فإن هناك إحساس بأن هذه المنطقة من العملية يمكن رؤيتها على أنها تحضيرية أيضًا. فالتصوير يصنع مواداً خامًا، سوف تتحول إلى المنتج النهائى خلال المرحلة الثالثة من العملية. ويعتبر المونتاج فى العادة هو نقطة الارتكاز للفن السينمائى. حيث إن السينما تفرق نفسها فى هذه العملية عن الفنون المنافسة. وسوف نناقش نظرية المونتاج السينمائى فى الفصلين الثالث والخامس، لكننا هنا سوف نضع مختصراً لهذه الممارسة، ونصف الأدوات المستخدمة فيها. وهناك ثلاث مهام تسير بشكل أو بآخر جنبًا إلى جنب خلال

مرحلة ما بعد التصوير: التوليف (المونتاج)، ومزج الصوت (المكساج) والتكبير والدوبلاج وإضافة المؤثرات الصوتية، والعمل المعملى والبصريات والمؤثرات الخاصة. ومن الناحية النظرية فإن فيلمًا ما يمكن مونتاجه، ومكساجه، وطبعه، خلال ساعات قليلة، بافتراض أن شريط الصوت والصورة فى حالته الخام ملائم، فالمونتاج يمكن أن يكون عملية لصق بعض اللقطات بعضها إلى بعض. لكن معظم الأفلام ليست بهذه البساطة، فعمل ما بعد التصوير يستغرق فترة أطول من التصوير الفعلى للفيلم. ورغم أن تلك المرحلة تسمى "ما بعد التصوير"، فإن العمل يبدأ خلال التصوير، ويسير جنبًا إلى جنب التصوير.

التوليف (المونتاج)

اللقطة هى الوحدة الأساسية للبناء السينمائى، وتعريفها من الناحية المادية هو أنها قطعة واحدة من شريط الفيلم، دون انقطاعات فى استمرارية الحدث. وقد تمتد إلى عشر دقائق (حيث إن معظم الكاميرات لا تحتمل إلا عشر دقائق من الفيلم الخام)، أو قد تكون قصيرة إلى درجة أن تكون جزءًا (كادر واحد) من أربعة وعشرين جزءًا من الثانية. ولقد تم تصوير فيلم "هيتشكوك" "الحبل" (١٩٤٨) لكى يبدو كما لو كان التقاطة واحدة متصلة، ومعظم أفلام ميكلوش يانشكو تتألف من لقطات كل لقطة تمتد إلى بكرة كاملة (من عشر إلى اثنتى عشرة فى الفيلم)، لكن الفيلم الروائى المعتاد يتألف من حوالى من ٥٠٠ إلى ١٠٠٠ لقطة منفصلة. وفى فترة ما قبل التقنيات الرقمية، كانت كل لقطة تلصق ماديًا إلى لقطة أخرى سابقة ولقطة أخرى تالية بمادة لاصقة أو شريط. (إن هذا ينطبق على الفيلم السالب إذا تم مونتاجه رقميًا، والفارق هو أن عملية المونتاج ذاتها تتم بدون استخدام القص واللصق). وتتألف حرفة المونتاج من الاختيار بين التقاطتين أو أكثر لنفس اللقطة، وتقرير مدى طول اللقطة، وكيفية القطع عند بدايتها ونهايتها، ومضاهاة شريط الصوت بعناية مع الصور التى تم مونتاجها (أو العكس إذا تم مونتاج شريط الصوت أولاً).

وكان هذا العمل يتم إنجازه فى أمريكا حتى منتصف الستينيات على آلة مونتاج رأسية قائمة تعرف باسمها التجارى العام: موفيولا. وهناك آلة أخرى أفقية وأكثر إمكانية قد استخدمت فى استوديوهات أوفا الألمانية فى العشرينيات، وظلت شائعة فى أوروبا قبل الحرب العالمية الثانية. ولأن الفيلم يستقر فيها أفقيًا وليس رأسيًا على بكرات، فقد كان من الأسهل التعامل معها. وأدت تطورات ما بعد الحرب فى المنشور الدوار إلى أن يحل محل آلية التلقيم بالحركة المتقطعة، مما ساعد على زيادة إمكانات طاولة المونتاج، حيث يسمح بسرعات تصل إلى خمسة أضعاف السرعة المعتادة ٢٤ كادرًا فى الثانية.

وخلال الستينيات، وبسبب جزئى يعود إلى تأثير السينمائيين التسجيليين الذين كانوا من أوائل من أدركوا المزايا العظيمة لطاولات المونتاج الجديدة (من أشهر أسمائها التجارية: ستينبيك، وكيم)، حدثت ثورة فى عملية المونتاج، فقد أتاحت هذه الطاولات الجديدة بالمقارنة الفورية بين ما يصل إلى أربع تراكات صورة وصوت منفصلة، وبذلك قللت كثيرًا من الزمن الذى يستغرقه اختيار اللقطات. وفى العادة يكون لدى السينمائيين التسجيليين كميات هائلة من اللقطات المصورة، والمطلوب فحصها خلال مرحلة المونتاج، لذلك أدركوا تلك المزايا على الفور. وعلى سبيل المثال، واجه مونتيرو فيلم "وودستوك" (١٩٧٠) مئات الساعات المصورة لذلك الحفل التاريخى. وحتى مع استخدام تقنيات الشاشة المنقسمة كما فعلوا بالفعل، كان من الضرورى مونتاج تلك المادة واختصارها فى أربع ساعات، وهو عمل فائق كان سوف يصبح بالغ الصعوبة بدون القدرات المتعددة والسريعة لطاولة المونتاج. والفيلم الروائى العادى قد يتم تصويره بنسبة عشرة إلى واحد (أو أكثر من عشرة)، أى أنه يتم تصوير عشرة أقدام، يستخدم منها قدم واحد فى الفيلم النهائى.

وبالطبع فإن آليات عملية المونتاج قد أصبحت أبسط كثيرًا مع التقنيات الرقمية للصورة. وكانت CBS قد قدمت أول نظام مونتاج كومبيوترى فى منتصف السبعينيات، وكان ثمنه مليون دولار. ومع أواخر الثمانينيات ظهرت نظم المونتاج التى تعتمد على

الميكروكومبيوتر، مثل نظام أفيد، وهو أرخص بين عشرين وخمسين مرة، وأحدث ثورة فى فن المونتاج مرة أخرى. ومع منتصف التسعينيات، ساد المونتاج الذى يعتمد على الكومبيوتر فى ذلك الفن المرهق والذى يستغرق وقتًا طويلاً.

ومن المثير للاهتمام أن البرامج الكومبيوترية قد تبنت معادلاً لطاولة المونتاج، لذلك فإن الحوار بين فنانى المونتير يشبه كثيراً حوارهم فى الماضى. ورغم مرونة وتعدد أغراض المونتاج الذى يعتمد على الكومبيوتر، فإن العملية الرقمية أضافت طبقات جديدة من التعقيد، ويساور فنانى المونتاج الآن القلق بشأن "التايم كود" (الذى يطابق الصور الرقمية مع كادرات الفيلم)، و"قوائم قرارات المونتاج" Edit Decision Lists (والتى تسجل الاختيارات المونتاجية المختلفة)، بالإضافة إلى تكنولوجيا الميكروكومبيوتر. لذلك مايزال هناك فنانو مونتير ينتمون إلى الزمن القديم، ويصرون على أنه باستطاعتهم إنجاز عمل أفضل على طاولة المونتاج من الطراز العتيق، ليشعروا بملمس الفيلم وهو يمر بين أصابعهم، ويحسوا إيقاعات البكرات ذات الأزيز. (هناك شائعات بأن ستيفن سبيلبيرج مايزال يستخدم الموفيولا).

ومع ذلك فإن من الصعب الاعتقاد أنه يمكنك إنجاز عمل أفضل، عندما يكون عليك أن تضيع الوقت فى البحث فى صفائح بقايا اللقطات، لكى تجد اللقطة التى تريدها، بدلاً من أن تضغط بالماوس على أيقونة ما فى القائمة الموجودة أمامك على شاشة الكومبيوتر.

المكساج والدوبلاج

يختلف مونتاج شريط الصوت بشكل ما عن مونتاج الصور. فلأسباب عديدة، فإن الصوت المسجل فى موقع التصوير قد لا يكون صالحًا للاستخدام، وبينما إذا كانت التقاطة الصورة سيئة فإنها تصبح عديمة القيمة ويجب تصويرها مرة أخرى، فإن التقاطة سيئة للصوت قد يمكن - بسهولة أكثر كثيراً - إصلاحها أو استبدالها. وفى

العملية التى تسمى الدوبلاج، تصنع حلقة من شريط يمثل بضع ثوانٍ من الفيلم، لتعرض على شاشة فى استوديو مانع للصوت الخارجى، ويعاد عرضها المرة بعد الأخرى حتى يمكن للممثلين الإمساك بإيقاع المشهد، لينطقوا بجمل الحوار فى تزامن مع الصورة. ويتم تسجيل ذلك الحوار، ولصقه على شريط الصوت الأصلى. وبدأت تلك العملية خلال الثمانينيات فى اكتساب الاهتمام، لتظهر فى عناوين الفيلم تحت الاسم المختصر "ADR" (تسجيل الحوار الإضافى)، لكن تلك العملية ظلت كما كانت مع ظهور السينما الناطقة.

وكانت هذه الطريقة فى السابق أكثر شيوعًا مما هى عليه اليوم، لأن تقنيات تسجيل الصوت قد تم تبسيطها إلى حد كبير مع ظهور أول شريط مغناطيسى، ثم التسجيل الرقمى. وأصبح التسجيل فى موقع التصوير هو القاعدة وليس الاستثناء. ومع ذلك فقد ظلت ممارسة دوبلاج ما بعد التصوير لكل الفيلم باقية فى إيطاليا، وكان فيديريكو فيللينى مثلاً مشهوراً بأنه لا يهتم أحيانًا بأن يكتب الحوار حتى بعد تصوير المشهد، موجهًا الممثلين على التفوه ببضع أرقام (ولكن بإحساس!).

وبشكل عام، فإن دوبلاج ما بعد التصوير كان تكتيكًا مفيدًا فى ترجمة الأفلام إلى لغات أخرى. وليس لهذه العملية معادل حقيقى بالنسبة للصورة، رغم أن تقنيات الشاشة المنقسمة والتعريض المتعدد يمكن أن يقدم أكثر من صورة فى نفس الوقت، وذلك لأنه من النادر اجتماع هذه الصور معًا. وتقنيات استخدام قناع على أجزاء من الصورة السالبة matte، والعرض الخلفى (كما سوف يأتى لاحقًا) تقدم معادلاً أقرب إلى دوبلاج الصوت، لكن من النادر استخدامها. لكن هذا يتغير بسرعة، لأن الكومبيوترات أصبحت ضرورية لفنانى مونتاج السينما، والكتاب أيضًا. وأصبح من السهل اليوم مونتاج الصور الرقمية بطريقة مونتاج الأصوات الرقمية، كما أصبح مونتير الفيلم يقوم "بمزج" الصور، والجمع بين عناصر الصورة داخل الكادر بنفس سهولة وصل لقطة بلقطة أخرى.

وبحلول عام ١٩٣٢ تطورت تقنية الصوت إلى درجة أن أصبح التسجيل شائعًا، وأصبح من الممكن مزج عدد من التراكات الضوئية تصل إلى أربعة. ولسنوات عديدة، كان المزج يتألف ببساطة من الجمع بين موسيقى مسجلة مسبقًا، والمؤثرات الصوتية (وهذا مصطلح شديد العمومية لحرفة شديدة التعقيد)، والحوار. ومع ذلك، فى الستينيات، توسع المسجل المغناطيسى ذو التراكات المتعددة بشكل كبير فى إمكانيات المزج الصوتى. وأصبح من السهل لصق كلمة واحدة أو مؤثر صوتى واحد (كان ذلك صعبًا على شرائط الصوت الضوئية)، كما أصبح من الممكن تعديل الصوت، وتقويته، أو تغييره بالعديد من الطرق إلكترونيًا، كذلك الجمع بين العشرات من التراكات المنفصلة بآلة المزج الصوتى، مع تحكم كامل فى كل المتغيرات الجمالية لكل تراك.

وفى التسعينيات، تحول فن المزج والمونتاج الصوتى بسرعة إلى التقنيات الرقمية، وبدأ استخدام المسجلات الرقمية جنبًا إلى جنب المسجلات التماثلية فى موقع التصوير، بينما تحول المزج والمونتاج إلى الكومبيوتر. ونظرًا لأن صناعة السمعيات تحولت إلى شكل التوزيع الرقمى على السى دى فى الثمانينيات، لم يكن مفاجئًا إن فن السينما أصبح الآن رقميًا بالكامل. وكما فى حالة المونتاج السينمائى الرقمى للصورة، استمرت أدوات المزج والمونتاج الصوتى القديمة، كما أن هناك فنيين قدامى يعتقدون أن بمقدرتهم إنجاز عمل أفضل بالأدوات التماثلية. لكن مع بداية التسعينيات، فإن هذه التكنولوجيا (المونتاج الصوتى) التى كانت فى السابق مقتصرة على الفنيين المحترفين فقط، فإنها أصبحت مألوفة لمعظم المراهقين من خلال المؤثرات الخاصة، والذين استطاعوا ملء الأقراص الصلبة للكومبيوترات بمحاولاتهم الخاصة فى فن السمعيات.

المؤثرات الخاصة

مصطلح "المؤثرات الخاصة" عنوان شديد العمومية لتنويعة واسعة من النشاطات، ولكل من هذه النشاطات إمكانية إبداعية مباشرة. وتستقر حرفة المؤثرات الخاصة على

ثلاث مقدمات منطقية: (١) لا يحتاج الفيلم إلى تصويره بشكل مستمر، بل يمكن تصوير كل كادر منفصلاً، (٢) يمكن تصوير الرسوم، واللوحات، والنماذج المصغرة، بطريقة تبدو على الشاشة حقيقية، (٣) يمكن الجمع بين الصور. وتنطبق هذه المقدمات المنطقية حتى بعد أن أصبح معظم المؤثرات الآن رقمية.

والمقدمة المنطقية الأولى هي التي تجعل فن التحريك ممكنًا. وكانت سوابق هذا الفن في الزيوتروب، وفي "كتاب تقليب الأوراق" بسرعة عتيق الطراز، حيث ترتبط سلسلة من الرسوم معًا، فعند تقليب الصفحات بسرعة تبدو الصورة كأنها تتحرك. لكن فن التحريك لا يعتمد على الرسوم، رغم أن معظم أفلام التحريك من الكارتون (الرسوم المتحركة). ويمكن تحريك النماذج المصغرة والأشخاص الحقيقيين بواسطة تصوير كادرات منفصلة، وتغيير وضع الشيء الذي يتم تصويره من كادر إلى آخر. وتسمى تقنية التحريك هذه pixilation. وبالنسبة لتحريك الكارتون، تستخدم تقنية cel، حيث الأجزاء المختلفة من الكارتون مرسومة على ألواح شفافة تسمى cels، وهو ما جعل العملية أكثر مرونة بكثير مما قد يعتقد المرء للوهلة الأولى. ويجب رسم حوالي ١٤٤٠٠ رسم منفصل من أجل فيلم تحريك ذي عشر دقائق، لكن إذا ظلت الخلفية ثابتة فيمكن رسمها على لوح شفاف منفصل، ولا يحتاج الفنان إلا رسم الأشياء التي يراد أن تبدو وهي تتحرك.

ومنذ الستينيات، جعلت تقنيات الفيديو الكومبيوترية من فن التحريك أكثر مرونة، حيث إن من الممكن برمجة الكومبيوتر لكي يصنع تنويعة واسعة من الرسوم بشكل فوري، وتغيير شكلها بدقة وبتوقيت دقيق. وحتى أواخر الثمانينيات، كان التحريك الكومبيوتري مجال المحترفين، لكن الآن، ومع التقنيات الجديدة أصبح التحريك أداة مألوفة لأي شخص لديه كومبيوتر شخصي.

وعندما أصبحت المكونات الصلبة للكومبيوتر أكثر قوة، والبرامج أكثر تعقيداً، تحول فنانو التحريك إلى النماذج ثلاثية الأبعاد. وهذا التكنيك يشابه الواقع إلى حد أن

الخط الفاصل بين التحريك والواقع قد أصبح شديد الضبابية. وأفلام الأكشن والفانتازيا، التي حققت نجاحًا كبيرًا فى شباك التذاكر في هوليوود خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، لم يكن لها أن تتحقق لولا التطور السريع فى "الصور المولدة كومبيوتريًا" (CGI). ونحن مانزال (حتى الآن) نستخدم ممثلين حقيقيين، لكن الجزء الكبير من العالم الذى يقيمون فيه فى هذه الأفلام تم بناؤه كومبيوتريًا. وبالعكس، فإن تقنية اقتناص الكومبيوتر، حيث يتم تسجيل حركات الممثلين الحقيقيين، وتحويلها إلى صورة رقمية (ومن ثم التلاعب بها)، هذه التقنية تضع البشر فى خدمة التحريك. وفيلم روبرت زيميكيس "القطار القطبى" (٢٠٠٤) استخدم اقتناص الحركة، لكى يسمح للممثل توم هانكس أن يلعب خمسة أدوار مختلفة.

أما المقدمة المنطقية الثانية فتصنع سلسلة من المؤثرات الخاصة المعروفة بلقطات النماذج المصغرة واللقطات الزجاجية. ويعتمد نجاح تصوير النماذج المصغرة على قدرتنا على تشغيل الكاميرا بأسرع من سرعاتها المعتادة. فإن موجة طولها بوصتان، تتحرك بسرعة عادية، لكن يتم تصويرها بسرعة أربع أضعاف السرعة العادية، سوف تظهر على الشاشة عند عرضها بالسرعة المعتادة كأنها حوالى أكبر بأربعة أضعاف (كما تقل سرعتها إلى الربع). والقاعدة العملية في تصوير النماذج المصغرة هى أن تكون سرعة الكاميرا تساوى الجذر التربيعى لحجم النموذج، أى أن نموذجًا ربع الحجم الأصلى سوف يحتاج إلى سرعة كاميرا ضعف السرعة المعتادة. وفى الواقع العملى، فإن النماذج الأصغر التى تبلغ فى حجمها ١٦/١ من الحجم الأصلى، وحتى ٤/١ الحجم الأصلى، سوف تمثل بعض مشكلات التطابق فى الواقع.

واللقطات الزجاجية أبسط أشكال المؤثرات الخاصة. ويتضمن هذا التكنيك وضع زجاج ذى طول من عدة أقدام أمام الكاميرا، والرسم فوق منطقة من هذا الزجاج. ويعتمد هذا المؤثر بالطبع على موهبة الرسام، لكن من المدهش أن هناك أمثلة شديدة الواقعية على هذا التكنيك.

والمقدمة المنطقية الثالثة هى الأكثر فائدة للسينمائيين المعاصرين. وأبسط طريقة للاستفادة من هذه الفكرة هى عرض صورة أخرى - خلفية - على الشاشة خلف الممثلين ومقدمة الكادر. وآلاف المشاهد التى تصور قيادة السيارات فى هوليوود تم تصويرها بهذه الطريقة بمساعدة العرض الخلفى، والذى بدأ فى عام ١٩٣٢ (انظر الشكل ٢-٦١). وكان ظهور اللون سببًا فى أن طريقة العرض الخلفى أصبحت عتيقة الطراز، فالتصوير الملون يتطلب قدرًا أكبر من إضاءة الموضوع الذى يتم تصويره، وهو ما يجعل الصورة المعروضة فى الخلفية باهتة. والأكثر أهمية، فإن التصوير الملون يقدم معلومات بصرية أكثر، وهو ما يجعل من الصعوبة مطابقة الخلفية مع المقدمة. وهناك طريقتان تطورا وحلا محل العرض الخلفى.

فطريقة العرض الأمامى تستخدم شاشة مؤلفة من ملايين الخرز الصغير الذى يمثل العدسات، وهو ما يساعد الشاشة على أن تعكس حوالى ٩٥ فى المائة من الضوء الساقط عليها. وكما يمكن أن نرى فى الشكل ٢-٦٢، فإن هذا يتطلب أن يكون المصدر على نفس محور عدسة الكاميرا، وهو وضع يزيل الظلال أيضًا على الشاشة. وهذا الوضع يتحقق باستخدام مرآة مطلية نصف طلاء بالفضة، موضوعة بزاوية ٤٥ درجة. وأصبح العرض الأمامى دقيقًا مع فيلم ستانلى كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٨٦). (يظل هذا الفيلم بعد أربعة عقود "كتالوجًا" للمؤثرات الخاصة الحديثة).

ولقطات الزجاج، والعرض الخلفى والأمامى، هى تقنيات تجمع الصور، ويتم إنجاز ذلك فى موقع التصوير. أما لقطات القناع matte أو لقطات الشاشة الزرقاء (أو القناع المتحرك) فتصنع فى المعمل. وتصنع لقطات القناع الساكن مؤثرًا يشبه تأثيرًا يشبه لقطة الزجاج. فيتم عرض الفيلم فى المعمل على بطاقة بيضاء، ويقوم الفنان بتحديد الخطوط الخارجية للمنطقة المطلوب وضع قناع عليها، وتلوينها بالأسود. (الشكل ٢-٦٤). ويتم تصوير هذا الشكل الأسود، ثم تظهير الفيلم، ويجمع مع اللقطة الأصلية فى آلة العرض، وتصنع نسخة، حيث المنطقة المطلوبة يتم إخفاؤها فى كل كادر. والمشهد المطلوب إضافته إلى هذه المنطقة (مع عكس للقناع الأول) يتم طبعه على نسخة من المشهد الأصلى، ويتم تظهير النسخة.

وحلت لقطات القناع المتـحـرك محل لقطات العـرض الأمـامى والخلفى، وبدأ استعمالها عندما بدأ الفيلم الملون يسود الصناعة. وتلك العملية فى جوهرها كالتالى: توضع شاشة زرقاء أو خضراء خلف الحدث الذى يدور فى مقدمة الكادر، ويتم تصوير المشـهد. ولأن لون الخلفيـة متـسق ودقيق، يمكن صنع لقطات قناع matte "مـذكرة" و"مؤنثة"، بنسخ الفيلم من خلال فلاتر. فالفلتر الأزرق أو الأخضر لن يسمح إلا بمرور ضوء الخلفية فقط، تاركًا مكان الحدث فى مقدمة الكادر خاليًا وبهذا يصنع لقطة قناع مؤنثة، أما عند استخدام الفلتر الأحمر فلن يجعل الخلفية تمر بينما يُعرَض المقدمة فقط، ليصنع صورة ظليـة (سيلويت) سوداء، وهى لقطة القناع المذكرة. ثم يمكن استخدام اللقطة المؤنثة كما فى طريقة القناع الثابت، لكى لا تصور الخلفية الزرقاء عند صنع نسخة من الفيلم الأصلى، كما أن اللقطة المذكرة سوف تمنع المناطق الصحيحة من مشهد الخلفية، والتى تم اختيارها، ثم يتم جمع الخلفية ذات القناع والمقدمة ذات القناع. إن تلك عملية صـعبة وتتطلب جـهدًا كبيرًا، لكن هذا التكنيك استـمر فى التليفزيون حيث أطلق عليه "كروما"، وأصبح أداة أساسية فى التليفزيون، مستخدمًا بشكل ثابت لتحقيق تكامل الموضوع الذى يتم تصويره مع الحدث.

وهنا – كما فى كل عناصر مرحلة ما بعد التصوير – حلت برامج الكومبيوتر إلى حد كبير التكنيك الآلى الذى يتطلب جهدًا هائلاً الذى تطور على أيدى السينمائيين عبر السنوات، لضبط وتعديل الصور التى تم التقاطها بواسطة الكاميرات. والجمع بين مقدمة الكادر والخلفية بواسطة القناع matting هو شىء يمكن لأى شخص لديه نسخة الفوتوشوب أن يصنعه. وأخذ السينمائيون أنفسهم خطوة منطقية تالية، عندما صنعوا نماذج مـصـغرة للصـور التى يصورونها، وإجراء تعديلات على هذه الصـور. وهذه التعديلات والتحولات (ويطلق عليها morphs) ظهرت للجمهور العام فى فيلم جيمس كاميرون James Cameron "المدمر ٢" (١٩٩١) (رغم أنها استـخدمت بقدر كبير من الفاعلية فى الإعلانات التليفزيونية قبل هذا التاريخ).

البصريات، والمعمل، ومركز التبديل

من الناحية التقليدية، يقوم المعمل بمهمتين للسينمائيين؛ الأولى هي ضبط الصورة بحيث تقارب بقدر الإمكان ما كان في ذهن صانع الفيلم عند التصوير، والثانية هي إضافة مؤثرات تسمى "البصريات"، عادة من أجل وضع علامات الترقيم بين اللقطات والمشاهد.

وفي الفيلم الملون، يكون دور المعمل حساساً. فإذا كان المخ يصحح بشكل تلقائي وغير واعٍ التغيرات في الإضاءة واللون، لكن السينما لا تفعل ذلك. ويجب على فني المعمل أن "يصحح" time النسخة، ويضبط ألوان المشاهد المختلفة التي تم تصويرها في أوقات مختلفة، وفي ظل ظروف شديدة التغير، لكي يطابق معياراً متفقاً عليه. وكما سبق أن لاحظنا، فإن هناك بعض التعويض يتم صنعه على الاختلافات في درجة الحرارة اللونية لمصدر الإضاءة خلال التصوير، ومع ذلك فإن التصحيح ضروري في معظم الأحيان. وفي الوقت ذاته، قد يكون على المعمل أن يصحح نقص التعريض أو زيادته، بواسطة زيادة تظهير الفيلم الخام أو التقليل منه. وبالإضافة إلى التصحيح على النسخة، وتصحيح فوارق التعريض، يقوم المعمل - أو مركز التبديل الرقمي - بتنفيذ عدد من أدوات علامات الترقيم تعرف بشكل عام باسم "البصريات"، مثل الظهور والاختفاء التدريجيين، والمسح، والمزج، واللقطة الثابتة، والقناع. وسوف يتم مناقشة هذه الأدوات بالتفصيل في الفصل التالي. وهناك عدد من المؤثرات البصرية الأخرى، مثل "الأشباح" (الصدى البصري الذي يتحقق بالطبع المزدوج الكادرات)، والصور المتعددة (الشاشة المنقسمة وما أشبه)، والتعريض المزدوج.

وأخيراً، فإن المعمل مزود بتكبير أو تصغير حجم الصورة. فيمكن تكبير أو تصغير الفيلم كله، حتى يمكن عرضه في مقاسات مختلفة، أو يمكن تغيير لقطة منفردة بتكبير جزء منها في آلة الطبع البصري، وهي الآلة التي تقوم بتنفيذ معظم هذه المؤثرات. وعند تحضير نسخة شاشة عريضة من أجل شريط VHS (وبعض أقراص الدي في دي

المبكرة) على سبيل المثال، هناك تكنيك يسمى "البان والمسح" pan and scan يستخدم، حتى يمكن للجزء الأهم من الحدث أن يظهر على كادر التليفزيون بتناسب ١,٣٣، وعند طبع الفيلم على مقاس الأكاديمية، فإنه يتم إجراء قطع أو حركة بان من جانب إلى آخر على صورة الشاشة العريضة بواسطة آلة الطبع البصرى.

وعند إنجاز ذلك آليًا وبصريًا، فإن كل مؤثرات المعمل تضيف أجيالاً زائدة لعملية الطبع، وبذلك فإنها تؤثر على جودة الصورة. وهذا أحد الأسباب وراء حلول "مركز التبديل" (post house) محل المعمل، وهذا المركز رقمى تمامًا خلال مرحلة ما بعد التصوير. ومعظم هذا العمل يتم إنجازه الآن على نسخة وسيط رقمية.

وعند استغلال الطبعة الثانية من هذا الكتاب فى عام ١٩٨١، كانت تقنيات مصطلحات المونتير السينمائى، وفنى مزج الصوت، وفنى المؤثرات الخاصة، أمورًا ملغزة وغامضة بالنسبة للقارئ العادى، على عكس مصطلحات فنيي الطباعة المحترفين والناشرين فى ذلك الوقت. لكن الثورة الهائلة فى عالم الميكروكومبيوتر خلال الثلاثين عامًا الماضية جعلت تقنيات قلب الصورة أو المسح سهلة سهولة اختيار شكل وحجم الحروف فى برامج الكتابة على الكومبيوتر. وهكذا لم يعد عمل السينمائى، مثل عمل الناشر، غامضًا. بل إنه بالغ السهولة بحيث يستطيع السينمائى المبتدئ إنجازه، وإنجازًا لمؤثراته الخاصة، التى قد يتعجب السينمائيون الجدد من كل تلك الضجة المثارة حولها.

ومع ذلك، فإن الثورة لا تزال فى بدايتها. وكل ذلك العمل الصعب أصبح شديد السهولة عندما تتعامل مع صورة رقمية، حتى إنه لا مفر من الانتقال من التصوير السينمائى القائم على الكيمياء إلى التصوير الرقمي. لقد بدأ فن السينما الآن – كما كنا نعرف فن السينما – فى أن يتخذ تحولاً حثيثًا إلى التصوير الرقمى وما بعده.

الفيديو والسينما

بدأ الغزل بين السينما والفيديو منذ نصف قرن، عندما أدركت هوليوود أن أستوديوهات السينما يمكن أن تربح من التليفزيون، وأعلنت هدنة مع الوسيط الجديد. وازدهرت العلاقة في أواخر الثمانينيات، عندما ارتفعت عائدات أفلام شرائط الفيديو أكثر من شباك التذاكر التقليدي. ويقبل الوسيطان اليوم التعايش في رضا. ومع تقدم الثورة التكنولوجية فسوف تلحق بالركب سريعًا. وبالنسبة للسنوات الخمسة عشرة الأخيرة على الأقل، كان من الملائم اعتبار "السينما" ليست إلا مجموعة فرعية من عالم بصرى سمعى أكبر.

والمزية الأكثر وضوحًا للفيديو – سواء كان شريطًا تماثليًا عتيق الطراز أو رقميًا – بالمقارنة مع السينما، هى أن الفيديو يتمتع بالسرعة فى مشاهدته بعد تصويره، وليست هناك حاجة لعملية تظهير أو تحميض. وبالإضافة إلى ذلك، فبينما مصور السينما هو الشخص الوحيد الذى يتمتع برؤية واضحة للصورة خلال تصوير اللقطة، أما الصورة في الفيديو فيمكن نقلها فوريًا إلى عدد من شاشات المراقبة. وكنتيجة لذلك، وجد الفيديو عددًا من التطبيقات فى موقع التصوير، فهو يحرر المصور من الالتصاق بالكاميرا، كما هو الحال فى عملية "سكاى كام". وفى التصوير السينمائى العادى، فإنه يمكن تركيب كاميرا الفيديو على كاميرا السينما وربطهما معًا بواسطة مرآة نصف عاكسة، لترى نفس الصورة التى يراها المصور. ويمكن للمخرج (والفنيين الآخرين) مشاهدة ما يتم تصويره بدقة على شاشة مراقبة فى موقع التصوير. وإذا تم تسجيل المشهد، فإنه يمكن تشغيله لكى يراجع الممثلون والفنيون عملهم، لـ يتأكدوا أن اللقطة قد نُفذت حسب ما هو مخطط لها، وبذلك نتفادى الحاجة إلى التقاط لقطات إضافية.

وكما رأينا، فقد كان التأثير الأكثر ثورية للفيديو فى عملية المونتاج، حيث تم تبسيط تخزين واستعادة الآلاف من قصاصات الفيلم تبسيطًا كبيرًا، وهو ما يتيح القدرة على الوصل إلى أى لحظة فورًا.

وبينما كان نقل الأفلام إلى شرائط مستخدمًا على نطاق واسع فى التليفزيون منذ بدايته تقريبًا (يتم تصوير المشروع بالسينما، ثم يتم نقله إلى شريط من أجل العرض)، فإن العملية العكسية (التصوير على شريط ثم النقل إلى السينما) قد وجد الآن تطبيقات عديدة، ومايزال هناك وقت كبير لزيادة ذلك. ومنذ عام ١٩٧١، قام فرانك زابا Frank Zappa بتصوير "٢٠٠ موتيل" على شريط فيديو باستخدام نظام يقدم ٢٠٠٠ خط فى دقة الصورة، وذلك أكبر بكثير من الموجود فى تليفزيون HDTV، وينافس بجدية فيلم ٣٥ مم.

وعندما ننظر للأمر اليوم، فإننا نفهم أن تطور التقنيات الإلكترونية لتسجيل الصور والأصوات كان مقدمة ضرورية لثورة حقيقية: وهو التحول إلى النظام الرقمى، الذى يصل إلى آفاق هائلة من مطابقة الواقع، وكان ذلك وصولاً إلى مستوى من التجريد يسمح بالتلاعب بها حسب الحاجة، دون جهد. لقد تغيرت المعادلات التقنية والأخلاقية السينما تغيرًا جذريًا. ومعظم التقنيات التى ناقشناها فى هذا الفصل قد تم تبسيطها بدرجة هائلة فى العالم الرقمى. ومن الناحية الأخلاقية، فإن تلك القوة التقنية الكبرى تعنى أنه لم يعد باستطاعتنا أن نثق نفس الثقة فى الصور والأصوات كما نفعل طوال المائة سنة الماضية. فبمجرد أن استطاع السينمائيون امتلاك التحكم الكامل فى التسجيل، فإنهم لم يعودوا بحاجة إلى الواقع كمصدر للأصوات والصور. وما نراه ليس بالضرورة ما صوره السينمائى، وإنما ما أراد السينمائى أن يصوره، أو يتخيل أنه قد يصوره، أو ما قرر فى مرحلة لاحقة أنه كان يجب أن يصوره.

العرض

هناك خطوة أخيرة قبل أن تكتمل حلقة تكنولوجيا السينما: العرض. وتلك بمعنى من المعانى خطوة أكثر حساسية، حيث إن كل العمل الذى سبق إنجازه فى المراحل السابقة يجب أن يصب فيها، قبل أن يصل الفيلم إلى المتلقى. ومن المفارقات أن آلة

العرض السينمائى هى القطعة الوحيدة من معدات السينما التى لم تتغير كثيراً طوال الخمسين عامًا الماضية. ففيما عدا الرئيس الضوئى أو المغناطيسى، الذى يقرأ شريط الصوت، كذلك المحولات الضرورية لعرض نسخ العدسة الضاغطة (الشاشة العريضة - المترجم)، فإن آلة العرض ظلت على حالها منذ أوائل العشرينيات. وفى الحقيقة أن بعض عمال العرض يعتقدون أن الآلات القديمة من الثلاثينيات تعمل أفضل من العديد من الآلات المصنعة اليوم.

وآلة العرض هى ببساطة كاميرا تعمل بطريقة عكسية، فبدلاً من أن تلتقط صورة، فإنها تعرضها، لكنه فارق مهم، فكمية الضوء الضرورية لتسجيل الصورة يمكن الحصول عليها بسهولة (من خلال الضوء المتاح طبيعيًا مثلاً - المترجم)، فإن كمية الضوء الأكبر والضرورية لعرض صورة يجب الحصول عليها من مصدر صغير بما يكفى لأن يوجد خلف عدسة آلة العرض، ويجب عليه تكبير كادر ٣٥ مم لنصف بوصة مربعة ٢٠٠ ألف مرة أو أكثر لكى يملأ الشاشة. وحتى الستينيات، كان المصدر الضوئى فى آلات العرض التجارى هو مصباح كربون قوسى يمكن أن يعطى ضوءًا قويًا بكمية ٥٠٠٠ درجة أو ٦٠٠٠ درجة كلفن. وهذا القوس من تيار ذى فولت عالٍ بين قطبى كربون هو المصدر المباشر. وصعوبة مصباح قوس الكربون (وكان ذلك أيضًا هو نوع المصابيح المستخدمة لإضاءة الديكورات فى الأيام الأولى للسينما) هى أن قطبى الكربون يتم استهلاكهما فى العملية، ويجب تعديلهما بشكل مستمر. وبالإضافة إلى ذلك، تحتاج المصابيح إلى نظم تهوية قوية. وتم استبدال مصابيح قوس الكربون بعد ذلك بمصابيح الزينون، وهى أطول عمراً، ولا تحتاج إلى تعديل مستمر أو تهوية خاصة.

وإذا كان الشريط السالب للفيلم يدور مرة واحدة فى الكاميرا، ومرة واحدة فى آلة الطبع البصرى، فإن نسخة الفيلم معرضة إلى جهد أكبر، إذ تدور بين ٣٥ و ٤٠ مرة أسبوعيًا فى دور العرض التجارية. وذلك فرق ثانٍ مهم بين الكاميرا وآلة العرض: فآلة

العرض يجب أن تعامل الفيلم بلطف أكبر. ولأن هناك عدداً قليلاً من التطورات حدث على تصميم آلة العرض، فإن النسخ معرضة للكثير من التلف غير الضرورى، وكنتيجة لذلك فإن من النادر أن ترى فيلمًا كما أراده صناعه بالضبط. إن الكاتب يستطيع أن يكون متأكداً إلى حد كبير أن الناشر والطابع يقدمان مقاصده إلى القارئ، لكن السينمائى لا يملك هذا اليقين تجاه الموزعين وأصحاب دور العرض. إن تلف الفيلم يعنى أنه سوف يتم لصق الأجزاء الباقية منه، كما أن هناك حذوفات تتم لمجرد تقصير زمن العرض (بالإضافة إلى حذف المواد المعترض عليها سياسيًا أو جنسيًا). والقارئ يعلم إذا ما كانت نسخة الكتاب قد طرأ عليها تغير، فسوف تضيع بعد أرقام الصفحات (إلا إذا كان كتابًا إلكترونيًا). بينما من النادر أن يعلم المتفرج مجرد العلاقة بين النسخة التى يراها والنسخة الأصلية للفيلم. وقد نعتقد فى الأغلب أن السينما وسيط دائم خالد، لكن الأمر على العكس، فهى وسيط هش بشكل استثنائى.

وهناك طرق أفضل لفعل ذلك، ففى السبعينيات، كان نظام عرض هولوجون الدوار - أول إعادة تصميم جذرية لآلة العرض طول خمسة وسبعين عامًا - يعد بتحقيق تقدم معقول. وكان هذا النظام يستخدم منشوراً دواراً ذا أربعة وعشرين سطحًا، مثل ذلك النوع المستخدم فى الكاميرات فائقة الحساسية، وطاولات المونتاج الحديثة، لتخفيف ضغط الشد على النسخة. وبدلاً من النظام المعقد لعجلات التروس، وآلية التلقيم، والأجزاء المترهلة من الشريط، ورؤوس الصوت، فإن آلة عرض هولوجون تتألف ببساطة من عجلتين تدوران باستمرار وفى تزامن مستمر. وعندما يتحرك كادر الصورة حول عجلة الصورة فإنه يبقى - بصريًا - ثابتًا على الشاشة بواسطة المنشور متعدد الأسطح. لكن هذه التقنية لم تلق رواجًا قط.

وإلى جانب الحفاظ على آلة العرض فى وضع الدوران والتشغيل، فإن لدى عامل العرض مسئوليتين أخريين: الحفاظ على الصورة فى البؤرة، وعرض الفيلم فى تناسب شاشة صحيح. لكن المعايير هنا ضبابية مثلما الحال فى كل عناصر العرض. ورغم توافر وسائل علمية دقيقة للحفاظ على دقة البؤرة (وكانت موجودة فى وقت ما فى

كابينة آلة العرض)، فإن معظم عمال العرض المعاصرين يفضلون العمل اعتماداً على العين المجردة. وهناك أجيال قد شبت عن الطوق وهى لا تعلم كيف يبدو الفيلم ذو البؤرة المضبوطة الدقيقة.

لكن مشكلة القناع أكثر حدة. فلدى القليل من دور العرض تنويعة كاملة من الأقنعة وعدساتها فى متناول اليد، بينما لدى العديد من دور العرض قناع الشاشة العريضة الأمريكى المعيارى الحديث ١,٨٥، والعدسة الضاغطة الأساسية. فإذا كان هناك فيلم ذو تناسب ١,٦٦ – أو الاحتمال الأسوأ، أن يكون الفيلم من التناسب الأكاديمى – فإن عامل العرض يعرضه أيًا كان القناع المتاح لديه. وبذلك لا تظهر رؤوس الممثلين على الشاشة، أما أن تعرف التكوين الذى أراده المخرج أصلاً فهذا ضرب من التخمين. وأخيراً هناك الصوت، فقد اتخذت خطوات كافية فى السنوات الأخيرة، وتكاد كل دور العرض من الدرجة الأولى أن تكون مجهزة للتعامل مع الصوت المجسد أو ذى الستة تراكات، والتراكات من نوعية دولبى، والتراكات المغناطيسية، ونظام صوت THX. وبينما تكون الصورة فى معظم دور العرض ضعيفة الجودة مقارنة مع ما كانت عليه منذ ثلاثين أو أربعين عامًا، فقد تحسن الصوت بدرجة ملحوظة، بفضل نظام جورج لوكاس لصوت THX.

ودور السينما ذات القاعات الصغيرة المتعددة (رغم أنها ذات اقتصاديات أفضل) قد تزايد عددها فجأة منذ السبعينيات. وعندما تجمع عدم وجود تطورات فى آلة العرض، مع حقيقة أن معظم الجمهور اليوم يرى الأفلام فى قاعات لا تزيد كثيرًا فى حجمها عن غرف المعيشة، وعلى شاشات قريبة فى حجمها إلى أجهزة التليفزيون أكثر من قربها من شاشات السينما فى الأيام الخوالى، كما يجب على الجمهور الجلوس لنصف ساعة يشاهد الإعلانات ومقدمات أفلام العروض القادمة، فليس من المدهش أن السينما التجارية قد ظلت باقية على قيد الحياة. ولأن تقنية إيماكس قد عاشت وانتعشت، فإن ذلك يوحى بأن هناك مستقبلاً لتجربة مشاهدة الأفلام فى دور العرض من نوع فائق الجودة.

لقد كان العرض هو آخر منطقة من الإنتاج السينمائى تخضع للتقنيات الرقمية، لكن حتى هنا فإن الفيديو يتفوق على السليولويد. والتكاليف العالية للنسخ لعدد كبير من دور العرض تجعل من الحتمى أن يصبح عرض الأفلام رقميًا من خلال الإنترنيت، بمجرد توافر الموجة العريضة المطلوبة. ولنطلق على ذلك "النيكلوديون عند الطلب". وكانت التجارب الجماهيرية الأولى للعرض الرقمى قد تمت فى ربيع عام ١٩٩٩ بعد فترة قصيرة من عرض فيلم "حرب النجوم" الرابع". ولا يعوق هذا التحول للتقنية الرقمية فى العرض إلا التكاليف العالية.

مزايا التقنيات الرقمية

بينما شهد العقد الأول من القرن الحادى والعشرين تحولاً سريعًا إلى الفوتوغرافيا الرقمية فى أسواق المستهلكين، فإن ذلك لم يكن هو الحال فى عالم السينما الروائية التجارية. والسبب؟ فى كلمة واحدة: الجودة. ففى سوق المستهلك، تكون الأفضلية للملاءمة للاستخدام، والاقتصاد، والحصول الفورى على صورة بالنسبة للكاميرات الرقمية، حتى لو كانت هناك جودة أضعف للصورة. لكن السينمائيين الروائيين يعملون على مستوى أعلى. وحتى بداية هذا العقد كانت الكاميرات الرقمية التى تنافس صورها السينما المعتادة من مقاس ٣٥ مم بالغة التكاليف.

والقضية الأولى هى درجة دقة الصورة. فعندما كنت أقوم بالتحضير للطبعة الأولى من هذا الكتاب، منذ ثلاثين عامًا مضت، قضيت عدة أيام أدرس كتابًا قديمًا من كوداك، لكى أحدد قدر دقة resolution فيلم كوداك الخام من مقاس ٣٥ مم. واستغرق الأمر وقتًا، لأنه لم يكن هناك من سأل هذا السؤال من قبل. وأخيراً توصلنا إلى رقم حوالى ٤٠٠٠ نقطة فى البوصة لكادر فيلم روائى تجارى ذى تناسب أكاديمى معتاد. ومنذ عام ٢٠٠٧ فقط، لم تكن هناك كاميرا سينمائية رقمية قد وصلت إلى هذا الرقم. فقد ظهرت كاميرات ذات (K٢) فى منتصف العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، لكنها لا تقدم إلا ربع دقة صورة (K٤).

دقة الصورة ليست فقط العامل الوحيد في معادلة الجودة، فهناك مدى جاما أو التباين، وأمانة اللون، ومدى اللون، وكلها أمور كانت التقنية الرقمية فيها متخلفة عن السينما حتى وقت قريب. والأكثر أهمية أن العدسات التى جاءت مع الكاميرات الرقمية الأولى كانت ذات جودة متدنية، وبالطبع فإننا لم نستطع المرور في العدسة فليس من المهم حقًا جودة المستقبلات الحساسة. لكن هناك اليوم كاميرات رقمية تستطيع أن تستخدم عدسات الكاميرا السينمائية. ويُنسب لجورج لوكاس في العادة تصوير أول فيلم روائى طويل كبير بالتقنية الرقمية ("حرب النجوم ٣: عودة السيث"، ٢٠٠٥)، لكن كاميرات K٤ أصبحت متاحة اليوم، لذلك يمكن لنا أن نتوقع وصول نقطة القمة في التقنيات الرقمية سريعًا.

لقد وصلت بالفعل في غرفة المونتاج. فمنذ التسعينيات أصبح استخدام المونتاج بمساعدة الكومبيوتر ممارسة معتادة. وكانت اللقطات الرقمية يتم مونتاجها بواسطة برنامج أفيد أو برنامج آخر. كما كان المونتيرون السينمائيون يستخدمون "قائمة قرارات المونتاج Edit Decision List (مجموعة من أرقام الكادرات تحدد بدايات اللقطات ونهاياتها)، لكى يجمع معًا النسخة السلبية الأصلية. ولم تكن الكومبيوترات فى ذلك الوقت قوية أو قادرة على التعامل مع اللقطات الرقمية واستيعابها. وكانت الملفات المستخدمة ذات جودة كافية لعمل المونتاج، لكنها لم تكن جيدة بما فيه الكفاية للطبع منها.

لقد تغير ذلك منذ عام ٢٠٠٠، ومن النادر الآن أن تجد فيلمًا خامًا من الطراز القديم فى أغلب غرف المونتاج. فاللقطات السينمائية يتم تحويلها إلى الشكل الرقمى بجودة كافية لدرجة أنه ليست هناك حاجة للعودة إلى نيجاتيف الكاميرا من أجل التجميع النهائى. وبدلاً من ذلك، يتم عمل النسخة الرقمية الوسيطة (DI)، ثم تُطبع النسخ من خلال أداة تسمى المسجل السينمائى، وتلك النسخ تُستخدم لصنع نسخ الفيلم – وإحدى المزايا الكبرى لهذا النظام أن تصحيح الألوان يمكن أن يتم على نحو أكثر سهولة على النسخة الرقمية الوسيطة. وتصحيح الألوان خطوة أساسية بالنسبة لكل فيلم احترافى. كذلك فإنه إمكانية أمام المصور الهاوى. والمونتاج الذى يتم رقميًا

بشكل كامل أرخص أيضاً. (كان من المعتاد منذ سنوات مضت أن يستخدم المونتير شخصين أو ثلاثة لوضع ملفات تصنيف آلاف قصاصات اللقطات).

لكن عليك أن تكون حذراً بشأن ما تريد. عندما سأل المنتج جو ميديوك مؤخراً الأستوديو إذا ما كان يمانع أن تقوم شركته بالتصوير بالسليولويد بدلاً من التصوير الرقمي، استجابت الشركة. فرغم التكاليف الإضافية للفيلم الخام المستخدم، فقد كانوا يعلمون أنهم سوف يوفرون المال في غرفة المونتاج. لماذا؟ لأن التخزين الرقمي يكاد أن يكون بلا تكاليف، يقوم السينمائيون بتصوير قدر أكبر من اللقطات، وينتهون إلى نسبة تصوير أعلى بكثير من استخدام الفيلم الخام، وهو ما يعني أن المونتاج سوف يستغرق وقتًا أطول. ولعلك عشت مشكلة مشابهة عندما عدت من الأجازة ومعك كاميراتك الرقمية، المحملة بألف وخمسمائة من الصور، وبعد ذلك لا تجد الوقت لتصنيفها لكي تختار الجيد من بينها. إن التصوير رقميًا له مزية اقتصادية في تقديم لقطات يومية فورية، وتستطيع أن تخرج من موقع التصوير في نهاية اليوم، وأنت واثق من حصولك على اللقطات التي تحتاجها.

لذلك فقد سبقتنا الثورة الرقمية إلى غرفة المونتاج، وتحدث الآن في موقع التصوير. لكن ماتزال الذروة لم تأت بعد في دور العرض، رغم التطورات الأخيرة في العرض الرقمي الذي ينافس التطورات على جبهة الكاميرا. والسبب بسيط: فمع وجود ما يزيد على ٣٨٠٠٠ شاشة (وما تطلبها من آلات العرض) في الولايات المتحدة، فإن الاستثمار في مجال استبدال آلات العرض السينمائية لن يجلب فائدة اقتصادية كبيرة.

وإحدى الطرق للإسراع بهذه العملية هي إعادة التفكير في وظيفة دار العرض. لقد بدأت أوبرا متروبوليتان في بث عروض مختارة بتقنية HD إلى ما يزيد على ٥٠٠ منفذ عرض في كل أنحاء العالم. وحقق البرنامج نجاحًا كبيراً، وربما لم يكن ذلك غريبًا. وكانت هذه العروض غالية الثمن للتذكرة، وربما تبرر لأصحاب دور العرض إضافة العرض الرقمي لشاشة واحدة على الأقل من شاشات المالتيبلكس، خاصة إذا أضيف إلى ذلك بث عروض فن الباليه، ومسرحيات برودواى، ومباريات الملاكمة المهمة.

إن مؤلف وعازف موسيقى الجاز لا يستطيع أن يكسب عيشه بالعزف أمام مائة شخص فى نادٍ، ولكن ماذا لو كان هناك ٥٠ "ناديًا" افتراضيًا آخرين فى جميع أنحاء البلاد، فى كل ناد ١٠٠ شخص، يدفع كل منهم ٢٠ دولار من أجل العرض؟ ماذا لو شملت العروض الافتتاحية للفيلم لقاءات مذاعة مع المخرج والنجوم؟

كما يجب علينا أيضًا أن ندرس إذا ما كان ملائمًا البث إلى دور العرض، ومتى يكون ذلك مناسبًا للبث إلى المنازل؟ إن العرض فى دار العرض هو حدث يشارك فيه آخرون، ويستحق ما يدفع فيه. وعند نقطة ما فى المستقبل سوف تكون كل الشاشات الأمريكية رقمية. وسوف يحدث ذلك عندما تصبح اقتصاديات هذا التحول أنها أرخص تكلفة من صنع آلاف من نسخ العرض. وفى الوقت ذاته، فإن العرض الرقمى هو مجال الأحداث الخاصة.

لقد كان تحول السينما إلى التقنيات الرقمية يجرى لثلاثين عامًا الآن، وعلى الأرجح فإن هناك خمسة عشر عامًا قادمة لكى يكتمل. وهذا وقت طويل بشكل استثنائى فى التاريخ المعاصر، حيث يتغير العالم كل ربع قرن. لماذا يستغرق الأمر كل هذا الطول؟ إن الوسائط الرقمية ليست مجرد تكنولوجيا جديدة، مثل السينما الناطقة أو التليفزيون الملون أو الآيبود أو الكتب الإلكترونية، إنها طريقة جديدة تمامًا فى بناء الواقع. وفى العالم الرقمى نحن لا نقوم بمحاكاة الواقع أو انعكاسه، إننا نفكك الواقع إلى أصغر عناصره، ونصنفها، ونحلل هذا العدد اللانهائى الذى نحصل عليه من ذلك. وهناك مزايا عديدة لذلك التناول: فمن السهل أن نتلاعب بالأرقام. لكن يجب علينا دائمًا أن نتذكر أنه بمجرد تحول الأصوات والصور إلى التقنية الرقمية سوف تصبح اصطناعية وغير حقيقية تمامًا. إننا لا يمكن قط أن نعطى ثقتنا الضمنية فى الواقع الرقمى، هذا الواقع الذى كنا نستمتع به فى الوسائط التماثلية. إن هناك حدًا فاصلاً قد تم عبوره.

ومن الواضح أن صناعة الأفلام ليست كما تزعم الإعلانات الموجهة للمصورين الهواة فى محاولة لإقناعنا طوال سنوات، إنها ليست مجرد مسألة النظر من ثقب

الكاميرا والضغط على زر. إن صناعة الأفلام تتطلب درجة من المعرفة التقنية والخبرة التكنولوجية، بدرجة تتجاوز كل الفنون الأخرى. وإذا كان حقيقيًا أن هناك مناطق معينة لم تستطع فيها تكنولوجيا السينما بعد أن تلحق بطموحات السينمائيين، فإن من الصحيح أيضًا أن هناك مناطق قدمت التكنولوجيا إمكانية لم يكشفها السينمائيون بعد. إن تكنولوجيا وجماليات السينما عنصران متداخلان: إذا شددت واحداً منهما سوف يتبعه الآخر. لذلك فإن فهمًا كاملاً للحدود التقنية والعلاقات المتداخلة مهم قبل أن نبدأ في فهم العالم المثالي لجماليات السينما، التي سوف تكون موضوع الفصل التالي.

الفصل الثالث

اللغة السينمائية: الإشارة (العلامة) وقواعد النحو

"إن قوة اللغة هي أن هناك فرقًا بين الدال والمدلول، بين العلاقة وما تشير إليه، لكن السينما لا تملك هذه القوة. لكن السينما تشبه لغة ما. إذن كيف تفعل ما تفعل؟".

العلامات

فسيولوجيا الإدراك

المعنى الصريح والمعنى المتضمن

قواعد النحو

النظام الشفرى

الميزانسين

التكوين

تعاقب اللقطات

الصوت

المونتاج

العلامة

السينما ليست لغة، بمعنى أن الإنجليزية أو الفرنسية أو الرياضيات لغة. ففي البداية، من المستحيل أن تتبع قواعد لغوية في السينما وليس من الضروري تعلم مفردات لغوية. إن الأطفال الصغار مثلاً يبدون فاهمين للصور التليفزيونية قبل شهور من بداية تطوير أي قدرة في اللغة المنطوقة. وحتى القطط تفهم التليفزيون. ومن الواضح أنه ليس من الضروري اكتساب فهم ذهني مثقف للسينما لكي يمكن تذوقها، على الأقل في مستواها الأساسي.

لكن السينما "تشبه" اللغة كثيراً. فالناس ذو الخبرة الكبيرة بالسينما - المتعلمين بصرياً - يرون ويسمعون أكثر من الناس الذين يشاهدون الأفلام نادراً. وتعلم "شبه لغة" السينما يفتح أفاقًا أكبر في المعنى بالنسبي للمتلقي، لذلك فإن من المفيد استخدام مصطلح اللغة بشكل مجازي لوصف ظاهرة السينما.

وفي الحقيقة فإنه ليس هناك حتى الآن الكثير من الدراسة العلمية لقدرتها على فهم الأصوات والصور الاصطناعية، لكننا نعرف من خلال الأبحاث أنه إذا كان الأطفال قادرين على تمييز الأشياء في الصور قبل قدرتهم على القراءة، فإنهم لا يستوعبون الصورة السينمائية كما يدركها معظم الكبار إلا بعد بلوغهم ثمانية أو عشرة أعوام. وعلاوة على ذلك، فإن هناك فوارق ثقافية في إدراك الصور. وفي اختبار شهير أجري في عشرينيات القرن العشرين، قام علماء الأنثروبولوجيا ويليام هادسون بدراسة إذا ما كان الأفريقيون البدائيون الذين لم يتصلوا كثيراً بالثقافة الغربية، يدركون الصور ذات البعدين بنفس الطريقة التي يدركها بها الأوربيون. واكتشف بشكل مؤكد أنهم لا يفعلون ذلك، وتراوحت النتائج، فهناك أفراد استجابوا للاختبار بالطريقة الغربية، لكنهم كانوا استثناء داخل نطاق ثقافي واجتماعي عريض.

والنتائج التى يمكن الوصول إليها فى تلك التجربة المهمة وتجارب أخرى تالية نتيجتان: أن كل إنسان عادى يمكنه أن يدرك ويحدد صورة بصرية، وأنه حتى أكثر الصور البصرية بساطة يتم تفسيرها بشكل مختلف فى ثقافات مختلفة. لذلك نعلم أن كل الناس يمكنهم "قراءة" هذه الصور. وتلك عملية ذهنية – لكنها ليست بالضرورة واعية – عندما نرى الصورة، ويلى ذلك أننا يجب – عند نقطة ما – أن نتعلم كيف نفعل ذلك.

و"الشكل ذو الثلاثة أطراف الغامضة"، وهو "إيهام بصرى مشهور"، يقدم اختباراً سهلاً لتلك القدرة. فمن الأكيد أن نقول أن كل مستوى من التعلم البصرى يملكه أى شخص يقرأ هذا الكتاب سوف يجعل رؤية هذه الأشكال مشوشة ومثيرة للاضطراب لنا جميعًا. لكنه لن يكون كذلك لشخص ليس مدربًا على المواضعات الغربية للأبعاد الثلاثية.

وبالمثل، فإن الإيهامات البصرية الشهيرة فى الأشكال ٢-٣ و ٢-٤ توضح أن عملية الإدراك والاستيعاب تتضمن المخ: فإنها تجربة عقلية بالإضافة إلى أنها جسمانية. وسواء كنا "نرى" مكعب نيكر من السطح أو من القاع، أو كنا ندرك الرسم فى الشكل ٢-٤ كامرأة شابة أو امرأة عجوز، فإن ذلك لا يعتمد على الوظيفة الفسيولوجية لأعيننا، ولكن على ما يقوم به المخ مع المعلومات التى يستقبلها. وبالفعل فإن لكلمة "الصورة" معنيين مرتبطين: الصورة كشكل بصرى، وكتجربة ذهنية، وهذا قد يفسر استخدامنا لكلمة "يتصور" لكى يصف الخلق الذهنى للصور.

لذلك فإن جزءًا من قدرتنا على تفسير الصور – سواء كانت ثابتة أو متحركة – يعتمد على التعلم. ومن المثير للاهتمام أن ذلك لا ينطبق إلى درجة ما على الظاهرة الصوتية. فإذا كانت آلات التسجيل معقدة ودقيقة بما فيه الكفاية، فإننا نستطيع صناعة صوت مسجل لا يمكن تمييزه عن أصله. ونتيجة هذا الاختلاف فى نوع النظامين الإدراكيين – البصرى والسمعى – أيًا كانت درجة تعلم آذاننا إدراك الواقع

كافية لإدراك الصوت المسجل، بينما هناك فرق مرهف ومهم بين التعلم المطلوب لأعيننا أن تدرك (ومخنا أن يفهم) الصور المسجلة، والتعلم المطلوب لمجرد استيعاب الواقع المحيط بنا. وليس مفيداً أن نعتبر الفونوغرافيا لغة، لكن من المفيد أن تحدث عن الفوتوغرافيا (والسينماتوغرافى) كلغة، لأن عملية التعلم متضمنة فيهما.

فسيولوجيا الإدراك

هناك طريقة أخرى لوصف الفارق بين هاتين الحاستين، فيما يخص وظيفة الأعضاء الحسية: فالأذن تسمع ما هو متاح لها أن تسمعه، بينما العين تختار ما ترى. إن هذا لا ينطبق فقط على المستوى الواعى (اختيار إعادة توجيه الانتباه من النقطة أ إلى النقطة ب، أو أن تتجاهل الرؤية كلية بأن نغلق أعيننا)، ولكن على المستوى غير الواعى أيضًا ولأن أعضاء الاستقبال التى تسمح بالدقة البصرية (ومنظمة جيداً) فيما يسمى "نقرة" fovea الشبكية، فإن من الضرورى أن نحدق مباشرة إلى الشيء للحصول على صورة واضحة له. ويمكنك أن توضح ذلك لنفسك بالتحديق إلى نقطة فى منتصف الصفحة، وسوف تكون هناك فقط منطقة واضحة واحدة هى المحيطة بهذه المنطقة. وكنتيجة لذلك يجب علينا أن نتحرك على الدوام لكى ندرك أى شيء له حجم، وتلك الحركات نصف الواعية تسمى "حركة العين السريعة بين نقاط معينة" saccades، وتستغرق كل حركة منها جزءًا من عشرين جزءًا من الثانية، وتلك هى بالضبط مدة بقاء الرؤية، الظاهرة التى تجعل السينما ممكنة.

والاستنتاج الذى يمكن أن نصل إليه من هذا هو أننا فى حاجة حقيقية أن نقرأ الصورة ماديًا وذهنيًا وفسيولوجيًا، كما نقرأ صفحة ما. والفارق هو أننا نعرف كيف نقرأ الصفحة – فى الإنجليزية: من اليسار إلى اليمين، ومن الأعلى إلى الأسفل – لكننا نادرًا ما نكون واعين بالكيفية الدقيقة لقراءة صورة.

وهناك مجموعة كاملة من التجارب الفسيولوجية، والإثنوجرافية، والنفسية، التى توضح كيف أن الأفراد المختلفين يقرأون الصور بثلاث طرق مختلفة:

- فسيولوجيا: أفضل القراء هم من يملكون أكثر النقاط فاعلية في حركة العين السريعة.
- إثنوجرافيا: أكثر القراء تعلمًا هم من يعتمدون على الخبرة والمعرفة الأكبر لتنويعة واسعة من المواضعات البصرية الثقافية.
- نفسيًا: القراء الذين اكتسبوا أكبر قدر من المادة هم الأفضل في القدرة على استيعاب المجموعات المتنوعة للمعانى التى يدركونها، ثم يهضمون التجربة.

والمفارقة هنا أننا نعرف جيداً أننا يجب أن نتعلم قبل أن نحاول الاستمتاع بالأدب أو فهمه، لكننا نعتقد خطأً أن أى شخص يستطيع قراءة فيلم. أى شخص باستطاعته "رؤية" فيلم، هذا حقيقي، لكن البعض هم الذين تعلموا فهم واستيعاب الصور البصرية – فسيولوجيا، وإثنوجرافيا، ونفسيًا – بقدر أكبر بكثير من التعقيد مقارنة مع البعض الآخر. وهذا يؤكد صدق مثلث الإدراج الذى ناقشناه فى الفصل الأول، والذى يوحد بين المؤلف والعمل والمتلقى. والمتلقى ليس مجرد مستهلك، لكنه مشارك فعال فى العملية.

الفيلم ليس لغة، لكنه يشبه لغة، ولأنه يشبه لغة فإن هناك بعض الطرق التى نستخدمها لدراسة اللغة قد يمكن أن تطبق بنجاح على دراسة السينما.

ومع ذلك، ولأن الفيلم ليس لغة، فإن المفاهيم اللغوية الضيقة قد تكون مضللة. فمنذ بداية تاريخ السينما، كان أصحاب النظريات مغرمين بمقارنة السينما مع اللغة اللفظية (يعود ذلك فى جانب منه لتبرير دراسة السينما)، لكن حتى حدثت تطورات فكرية جديدة فى الخمسينيات وبداية الستينيات – وهى التطورات الفكرية التى رأت اللغة المكتوبة والمنطوقة باعتبارهما مجرد نظامين من أنظمة التواصل العديدة – فإن الدراسة الحقيقية للسينما لم تتقدم إلى الأمام. وكانت هذه التطورات يضمها تصنيف شامل يعرف باسم السيميوطيقا، أو دراسة نظم العلامات.

وبرر علماء السيميوطيقا دراسة السينما كلغة بواسطة إعادة تعريف مفهوم اللغة المكتوبة والمنطوقة. فأى نظام للتواصل هو "لغة"، وكل من الإنجليزية والفرنسية والصينية هي "نظام لغة". لذلك يمكن أن تكون السينما من نوع ما، لكن من الواضح أنها ليست نظام لغة. ويشير عالم السيميوطيقا الشهير كريستيان ميتز إلى أننا نفهم فيلمًا ليس لأننا نملك معرفة نظامه، ولكننا نحقق فهمًا لنظامه لأننا نفهم الفيلم. وبكلمات أخرى، "ليس لأن السينما لغة فإنها تستطيع أن تروى مثل هذه الحكايات اللطيفة، ولكنها أصبحت لغة لأنها روت مثل تلك الحكايات" (ميتز، "اللغة السينمائية"، ص ٤٧).

وبالنسب لعلماء السيميوطيقا، يجب أن تتألف العلامات (أو الإشارة) من جزأين: المشير (أو الدال) والمشار إليه (المدلول). إن كلمة "كلمة" على سبيل المثال هي مجموعة من الحروف أو الأصوات، وتلك هي الدال، أما ما تمثله فهو شيء آخر، المدلول. وفي الأدب، فإن العلاقة بين الدال والمدلول هي مربط الفرس بالنسبة لهذا الفن: الشاعر يبني أبنية هي في جانب منها مؤلفة من أصوات (الدوال)، ومعانٍ (المدلولات)، والعلاقة بين الاثنين يمكن أن تكون فاتنة. وفي الحقيقة، أن جزءًا كبيرًا من متعة الشعر تكمن هنا تمامًا، في الرقص بين الصوت والمعنى.

لكن في السينما (والفوتوغرافيا الساكنة)، يكاد أن يتطابق الدال والمدلول: إن الإشارة في السينما هي إشارة دائرة كهربية شديدة القصر وتدور حول نفسها. فصورة كتاب هي شديدة الشبه بكتاب، من ناحية المفهوم، أكثر من كلمة "كتاب". ومن الحقيقي أنه يجب علينا أن نتعلم في طفولتنا تفسير صورة كتاب باعتبارها معنى لكتاب، لكن ذلك أسهل بكثير من تعلم تفسير حروف أو أصوات كلمة "كتاب" وما تشير إليه. إن الصورة تحمل بعض العلاقة المباشرة مع ما تشير إليه، لكن نادرًا ما تحمل الكلمة مثل هذه العلاقة. (قد يقال إن اللغات الفوتوغرافية – مثل الصينية واليابانية – تقع في مكان ما بين السينما واللغات الغربية كنظم إشارات، ولكن عندما تُكتب فقط وليس عندما تُنطق، وفي حالات محدودة فقط. ومن ناحية أخرى، فإن هناك بعض

الكلمات – مثل "طقطقة" على سبيل المثال – تُنطق بمحاكاة أصواتها onomatopoeic، لذلك؛ فإنها تحمل علاقة مباشرة مع ما تشير إليه، ولكن عندما تُنطق فقط).

إنها حقيقة أن إشارة الدائرة القصيرة تلك تجعل لغة السينما شديدة الصعوبة على الفهم. وكما يصوغ ميتز ذلك في جملة بليغة: "إن فيلمًا ما صعب على التفسير لأنه سهل في الفهم". كما أن ذلك يجعل "فعل" سينما شيئًا مختلف تمامًا عن "فعل" الإنجليزية (سواء بالكتابة أو النطق). إننا لا نستطيع تعديل إشارات السينما بالطريقة التي نعدل بها كلمات نظام اللغة. وفي السينما، صورة وردة هي صورة وردة هي صورة وردة، ليس أكثر أو أقل. (إنها "صورة" وليس الشيء). وفي الإنجليزية فإن وردة يمكن أن تكون وردة، ولكن يمكن تعديلها أو تصريفها أو تداخلها مع كلمات أخرى: وردة، وردى، ورود، ورد، رود، دور، وريد، أوراد، وهكذا. وحتى صوت "وردة" ذاته له معانٍ متعددة.

وقوة نظم اللغة هي أن هناك فرقًا كبيرًا جدًا بين الدال والمدلول، وقوة السينما هي أنه لا يوجد هذا الفارق.

ومع ذلك، فإن السينما "تشبه" لغة. إذن كيف تفعل ما تفعل؟ فمن الواضح أن صورة يلتقطها شخص ما لشيء ليست هي الصورة التي يلتقطها شخص آخر للشيء ذاته. ونحن عندما نقرأ كلمة "وردة"، فلعلك تفكر في وردة غير التي أفكر فيها. لكن في السينما نحن نرى الوردة ذاتها، بينما السينمائي يستطيع أن يختار وردة من عدد لانهائي من الورود، ثم يصور تلك التي اختارها بطرق لانهائية أيضًا. إن اختيار الفنان في السينما بلا حدود، واختيار الفنان في الأدب محدود لكن الأمر على العكس بالنسبة للمتلقي، وما هو عظيم بشأن الأدب هو أنك تستطيع أن تتخيل، وما هو عظيم بشأن السينما هو أنك لا تستطيع ذلك.

وفي هذا السياق، فإن السينما لا توحي، إنها تقرر، وفي ذلك تكمن القوة والخطر اللذان تفرضهما على المتلقي، وذلك هو السبب في أن من المفيد – بل من الحيوي – أن نتعلم قراءة الصور جيدًا، حتى يمكن للمتلقي أن يدرك قوة هذا الوسيط. فكلما كانت

قراءة الصورة أفضل، فإن فهمنا لها يكون أفضل، وتكون سلطة المرء عليها أكبر. إن قارئ صفحة يبتكر (يخترع) الصورة، لكن قارئ فيلم لا يفعل ذلك، ومع ذلك فإن كلا القارئين يجب أن يعملا على تفسير العلامات التى يدركانها من أجل إكمال هذه العملية الذهنية. وكلما كان العمل أكثر، يكون التوازن أفضل بين المتلقى وخالق العملية، وكلما كان التوازن أفضل كان العمل الفنى أكثر حيوية.

لقد كانت النصوص السينمائية المبكرة تسير بحماس قصير النظر فى ركب المقارنة البدائية بين السينما واللغة المكتوبة والمنطوقة. وكانت النظريات السينمائية توحى بأن اللقطة هى الكلمة بالنسبة للسينما، والمشهد هو الجملة، والتتابع هو الفقرة. ولأن هذه المجموعات مرتبة تصاعديًا فى تعقيدها، فإن المقارنة صحيحة بما فيه الكفاية، لكنها تنهار مع التحليل.

ولنفترض مبدئيًا أن الكلمة هى الوحدة الملائمة الأصغر للمعنى، هل اللقطة تعادل ذلك؟ لا على الإطلاق، فأولاً اللقطة تستغرق زمنًا، وخلال هذا الزمن هناك عدد يتغير باستمرار من الصور. هل إذن الصورة الواحدة - الكادر - تشكل الوحدة الأساسية للمعنى فى السينما؟ ماتزال الإجابة لا، حيث إن كل كادر يشمل كمية لانهائية من المعلومات البصرية، كذلك شريط الصوت الذى يصاحبه. وبينما يمكن أن نقول أن لقطة سينمائية هى شىء يشبه جملة، حيث إنها تصنع تقريراً وهى مكتفية بذاتها، فإن المهم هو أن السينما لا تقسم نفسها إلى وحدات من السهل التعامل معها (فى نظام لغوى - المترجم). وبينما نستطيع تعريف "اللقطة" فنيًا باعتبارها قطعة منفردة من السينما، فماذا يحدث إذا كانت لقطة تحتوى بداخلها على طرق ترقيم؟ إن الكاميرا تستطيع أن تتحرك، ويمكن للمشهد أن يتغير تمامًا بحركة بان أو تراك. هل يجب علينا عندئذ أن نتحدث عن لقطة واحدة أم اثنتين؟

وبالمثل، فإن المشاهد التى يتم تعريفها بشكل صارم فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى كبداية ونهاية حيث شخصية ما تدخل إلى أو تخرج من خشبة المسرح، فهى فى السينما لا يمكن تحديد شكلها (كما فى المسرح اليوم). ومصطلح "المشهد" مفيد

بلا شك، لكنه ليس دقيقًا. ومن المؤكد أن التتابع أطول من المشهد، لكن "اللقطة المشهد" – حيث لقطة واحدة هي أيضًا مشهد – مفهوم مهم، وليس هناك وحدات أصغر داخله يمكن فصلها.

وقد يبدو أن العلم الحقيقي للسينما – كما في الميتافيزيقا – سوف يعتمد على قدرتنا على تعريف أصغر وحدة من البناء. ونحن نستطيع ذلك تقنيًا، على الأقل بالنسبة للصورة، فتلك الوحدة هي الكادر. لكن من المؤكد أنها ليست الوحدة الأصغر للمعنى. والحقيقة أن السينما – على عكس اللغة المكتوبة أو المنطوقة – ليست مؤلفة من وحدات مثل تلك، لكنها بالأحرى متصل من المعنى. فاللقطة تحتوى على قدر كبير من المعلومات بقدر ما نريد أن نقرأها، وأيًا كانت الوحدات التي نحددها داخل اللقطة فهي متعسفة.

لذلك فإن السينما تقدم لنا لغة من النوع الذى:

– يتألف من علامات دوائر قصيرة، حيث يكاد الدال أن يساوى المدلول

– ويعتمد على نظام متصل، حيث لا نستطيع تحيد وحدة أساسية، ولا نستطيع وصفها كميًا.

والنتيجة كما يصفها ميتز هى: "السينما فن سهل، لذلك فإنها فى خطر دائم من الوقوع ضحية لهذه السهولة". السينما مفهومة إلى حد كبير، لذلك فإن من الصعب تحليلها. "إن فيلمًا ما عصى على التفسير لأنه سهل فى الفهم".

المعنى الصريح والمعنى المتضمن

ومع ذلك فإن الأفلام تنجح فى إيصال المعنى، وهى تفعل ذلك فى الأساس بطريقتين مختلفتين: بشكل تصريحى، وبشكل تضمينى.

فمثل اللغة المكتوبة – ولكن إلى درجة أكبر – تملك الصورة السينمائية أو الصوت السينمائى: إنه هو ما هو، ونحن لسنا مضطرين لبذل جهد هائل لنتعرف عليه. وقد

يبدو ذلك تقريرًا مفرطًا فى التبسيط، لكنها حقيقة يجب ألا نقلل من قيمتها، فهنا القوة الكبرى للسينما. وهناك فرق كبير بين وصف بالكلمات (أو حتى بالصور الفوتوغرافية) لشخص أو حدث، والتسجيل السينمائى له. فلأن السينما تستطيع أن تعطينا تقريبًا قريبًا من الواقع، فإنها تستطيع أن معرفة دقيقة نادرًا ما تستطيعها اللغة المكتوبة أو المنطوقة. "السينما هى ما لا تستطيع أن تتخيله". وقد تكون نظم اللغة مجهزة أكثر للتعامل مع العالم غير المجسد للأفكار والتجريدات (تخيل على سبيل المثال هذا الكتاب بالسينما، دون تعليق كامل سوف يصبح غير مفهوم)، لكن نظم اللغة تكاد أن تكون غير قادرة على إعطاء معلومة دقيقة عن الواقع المادى.

إن اللغة المكتوبة/ المنطوقة هى بطبيعتها تقوم بالتحليل، فعندما تكتب كلمة "وردة" فأنت تعمم وتجرد فكرة الوردة. والقوة الحقيقية للغات اللغوية لا تكمن فى قدرتها التصريحية، وإنما فى الوجه التضمينى للغة: فثروة المعنى التى يمكن أن نربطها بكلمة تتجاوز التصريح. وإذا لم يكن التصريح هو المعيار الوحيد لقوة اللغة، فإن اللغة الإنجليزية - التى تحتوى على حوالى مليون من المفردات، وأوسع لغة فى التاريخ - سوف تكون أقوى ثلاث مرات من اللغة الفرنسية، التى تحتوى على حوالى ٢٠٠ ألف من الكلمات. لكن اللغة الفرنسية تعوض مفرداتها "المحدودة" باستخدام أكبر للتضمين. وللسينما قدرات تضمينية أيضًا.

وإذا وضعنا فى الاعتبار السمة التصريحية للأصوات والصور السينمائية، فإن من المدهش اكتشاف أن هذه القدرات التضمينية هى جزء لا يتجزأ من اللغة السينمائية. وفى الحقيقة أن الكثير منها ينبع من قدرة السينما التصريحية. وكما لاحظنا فى الفصل الأول، يمكن للسينما أن تأخذ كل الفنون الأخرى لتحقيق تأثيرات عديدة، لمجرد أنها تستطيع أن تسجلها. وهكذا فإن كل العوامل التضمينية للغة المنطوقة يمكن استيعابه على شريط صوت الفيلم، بينما تضمينات اللغة المنطوقة يمكن أن يتم تضمينها فى العناوين (ودعك من العوامل التضمينية للرقص والموسيقى والتصوير التشكيلى وما إلى ذلك). ولأن السينما منتج ثقافى (أو نتيجة للثقافة)، فإن لها أصداء تتجاوز ما يطلق عليه علماء السيميوطيقا digesis (محصلة أو مجموع

التضمينات). إن صورة وردة ليس مجرد ما تظهر عليه فى فيلم مأخوذ عن مسرحية "ريتشارد الثالث" على سبيل المثال، لأننا نعى تضمينات الوردة البيضاء والوردة الحمراء كرمزين لعائلتى يورك ولانكستر. وتلك تضمينات محددة ثقافياً.

وبالإضافة إلى هذه التأثيرات من الثقافة العامة، فإن للسينما قدرتها التضمينية الخاصة بها. ونحن نعلم (حتى لو لم نكن نقوم بتذكير أنفسنا بشكل واعٍ) أن لدى السينمائى اختيارات معينة: الوردة يتم تصويرها من زاوية محددة، الكاميرا تتحرك أو لا تتحرك، اللون زاهٍ أو باهت، الوردة ناضرة أو ذابلة، الأشواك واضحة أو مختفية، الخلفية واضحة (لذلك يمكن رؤية الوردة فى سياقها) أو مشوشة (لذلك فالوردة معزولة عن السياق)، اللقطة مستمرة لفترة من الزمن أو قصيرة، وما إلى ذلك. تلك أدوات مساعدة محددة للتضمين السينمائى، ورغم أننا نستطيع تخيل تأثير هذه الأدوات فى الأدب، فإننا لا نستطيع أن ننجز ذلك بنفس القدر من الدقة أو الفاعلية بالنسبة للسينما. إن الصورة – أحياناً – تساوى ألف كلمة، كما يقول القول المأثور.

وبينما يعتمد إحساسنا بالتضمين بالنسبة للقطة محددة على اختيارها من بين العديد من اللقطات الممكنة، فإننا نستطيع أن نقول بلغة السيميوطيقا أن ذلك تضمين "استبدالى" paradigmatic، أى أنه المعنى التضمينى الذى نفهمه ينبع من مقارنة اللقطة باللقطات الأخرى الممكنة – ليس بالضرورة بشكل واعٍ – أو بنموذج عام لذلك النوع من اللقطات. وعلى سبيل المثال فإن لقطة زاوية منخفضة لوردة تعطى إحساساً بأن الوردة مسيطرة لسبب ما، لأننا بشكل واعٍ أو غير واعٍ نقارنها مثلاً مع لقطة من أعلى لوردة، قد تقلل من أهمية هذه الوردة.

وعلى العكس، بينما لا يعتمد معنى ومغزى الوردة على مقارنة اللقطة باللقطات الممكنة الأخرى، وإنما على مقارنة اللقطة مع اللقطات الفعلية التى تسبقها وتلك التى تليها، وعندئذ نتحدث عن التضمين "التتابعى" syntagmatic، أى المعنى الذى يلتصق بها لأننا نقارنها باللقطات التى نراها بالفعل.

ولهذين النوعين المختلفين من التضمين ما يعادله في الأدب. فكلمة واحدة على الصفحة وحدها ليس لها تضمين محدد، ولكن تصريح فقط. إننا نعلم ماذا تعنى، كما نعلم ما يمكن أن تتضمن، لكننا لا نستطيع أن نحدد تضمينًا معينًا كان في ذهن المؤلف، إلا إذا رأينا الكلمة فى سياق، عندئذ نعمل ما فيها من قيمة تضمينية محددة، لأننا نحكم على معناها بالمقارنة الواعية أو غير الواعية للكلمة مع: (١) كل الكلمات التى تشبهها والتى يمكن أن تتلاءم فى السياق لكن لم يتم اختيارها، و(٢) الكلمات التى تسبقها أو تليها.

وهذان المحوران للمعنى - الاستبدالى والتتابعى - لهما قيمة حقيقية كأدوات لفهم ما تعنيه السينما. وفى الحقيقة فإن السينما كفن تعتمد كليًا تقريبًا على هذين المجموعتين من الاختيارات. فبعد أن يقرر السينمائى "ماذا" يصور، فإن السؤالين الملحين هما كيف نصوره (ما هو الاختيار الذى نقرره: الاستبدالى) وكيف نقدم اللقطة (كيف نقوم بمونتاجها: التتابعى). وعلى النقيض، ففى الأدب يكون السؤال الأول (كيف نقوله) ذا أهمية قصوى، بينما الثانى (كيف نقدم ما نقوله) يأتى فى المرتبة الثانية. ولقد ركزت السيميوطيقا حتى الآن على الوجه التتابعى للسينما، لسبب بالغ البساطة. فهنا تختلف السينما تمامًا عن الفنون الأخرى، لذلك فإن التصنيف التتابعى (التوليف، المونتاج) هى بمعنى ما الأكثر "سينمائية".

إن السينما تعتمد على الفنون الأخرى فى كثير من قوتها التضمينية بالإضافة إلى توليد تضمينها الخاص بها، سواء على المستوى الاستبدالى والتتابعى. لكن هناك أيضًا مصدرًا آخرا للمعنى التضمينى. السينما ليست مجرد وسيط للتواصل البينى، فنادرًا ما يستخدم الحوار السينما كوسيط. وبينما تستخدم اللغات المنطوقة والمكتوبة لتواصل البينى، فإن السينما - مثل الفنون غير التشخيصية بشكل عام (كذلك اللغة عندما تستخدم لأغراض الفنية) - هى تواصل ذو اتجاه واحد. وكنتيجة لذلك، فإن أكثر الاستخدامات النفعية للأفلام هى فنية فى أحد وجوهها. السينما تتحدث بمفردات جديدة. لقد كتب ميتز: "عندما لا توجد اللغة بالفعل، يجب على المرء أن يكون فنانًا من

نوع ما لكى يتحدث بها، أيًا كان مستوى ضعفها. فلكى تتحدث بها فإنك عليك فى جانب من الأمر أن تخترعها، بينما عندما تتحدث بلغة الحياة اليومية فأنت ببساطة تستخدمها". لذلك فإن التضمينات ترتبط حتى بأبسط الصور التقريرية فى السينما.

هناك نكتة قديمة توضح هذه النقطة: تقابل فيلسوفان، وقال أحدهما "صباح الخير!"، فابتسم الآخر محييًا، ثم سار وقد قطب جبينه وهو يفكر بينه وبين نفسه: "إننى أعجب ماذا كان يقصد بذلك؟". إن هذا السؤال نكتة عندما يتعلق الأمر باللغة المنطوقة، لكنه سؤال مشروع تمامًا بخصوص أى تقرير تقدمه السينما.

هل هناك طريقة ما لمزيد من التمييز بين الطرق المختلفة للتصريح والتضمين فى السينما؟ بالاستعارة من "التقسيم الثلاثى" من الفيلسوف سى إس بيرس، قام بيتر وولين فى كتابه بالغ الأهمية "العلامات والمعانى فى السينما" (١٩٦٩) باقتراح أن العلامات السينمائية تنقسم إلى ثلاثة أنواع:

- الأيقونة: icon علامة حيث يمثل الدال المدلول، بالتشابه أساسًا بينهما.
- الفهرس: index والذى يقيس النوعية ليس لأنها مطابقة لها، ولكن لأن لها علاقة ضمنية معها.
- الرمز: symbol علامة اعتباطية حيث لا توجد للدال علامة مباشرة أو فهرسية مع المدلول، وإنما الدال يمثل المدلول من خلال المواضعات.

ورغم أن وولين لم يصنف هذه الأنواع فى التصنيفين التصريحى والتضمينى، فإن الأيقونة والفهرس والرمز يمكن اعتبارها تصريحية أساسًا. وبالطبع فإن البورتريه أيقونة، لكن كذلك الرسوم التوضيحية فى نظام بيرس/ وولين. أما الفهرس فهو أصعب فى التعريف، ويقتبس وولين عن بيرس فكرة أن هناك نوعين من الفهارس: الأول تقنى، فالأعراض الطبية فهرس للصحة، ساعات الحائط والساعات الشمسية فهارس للزمن، والنوع الثانى مجازى، فالمشية المتأرجحة فهرس لأن الرجل بحار. (وهنا النقطة حيث تصنيفات بيرس/ وولين تشرف على حافة ما هو تضمينى). والتصنيف الثالث هو

الرمز، وهو سهل التعريف، فبالطريقة التى يستخدمها بيرس ووولين، فإن للكلمة تعريف واسع إلى حد ما، الكلمات رموز (حيث الدال يمثل المدلول من خلال المواضعات، وليس من خلال التشابه أو التماثل).

وهذه التصنيفات قد تتداخل أحيانًا. ففى الصور الفوتوغرافية بشكل خاص يكون العامل الأيقونى فى الأغلب عاملاً قويًا. وكما لاحظنا، فإن الشىء هو ذاته، كما يمكن أن يكون فهرسًا أو رمزًا. والنظرة السيميوطيقية العامة - خاصة كما أوضحتها كتابات كريستيان ميتز - تغطى التصنيف الأول والأخير - الأيقونة والرمز - بشكل واضح. الأيقونة هى إشارة ذات دائرة قصيرة تميز السينما، والرمز علامة اعتباطية وتعتمد على المواضعات، وهى أساس اللغة المنطوقة والمكتوبة. لكن التصنيف الثانى - الفهرس - هو الأكثر غموضًا فى نظام بيرس ووولين، فهو يبدو وسيلة ثالثة - فى منطقة ما بين الأيقونة السينمائية والرمز الأدبى، وبهذه الوسيلة يمكن للسينما أن توحى بالمعنى. والفهرس ليس إشارة اعتباطية، لكنه ليس أيضًا مطابقًا. وهو يوحى بنوع من التصريح يشير مباشرة إلى التضمين، ويمكن فى الحقيقة أن يكون مفهومًا دون بعد التضمين.

ويبدو الفهرس طريقة مفيدة جدًا يمكن فيها للسينما أن تتعامل مباشرة مع الأفكار، حيث إنه يعطينا تجسيدًا مجسدًا أو معايير لهذه الأفكار. كيف يمكن لنا أن نعطى فكرة ارتفاع درجة الحرارة سينمائيًا على سبيل المثال؟ إنه سهل تمامًا فى اللغة المكتوبة، لكن ماذا عن السينما؟ إن صورة ترمومتر ترد سريعًا إلى الذاكرة، فمن الواضح أنه فهرس لدرجة الحرارة. لكن هناك فهارس أكثر رهافة أيضًا: العرق فهرس، والجو المتموج، والألوان الساخنة. ومن الحقائق البديهية لجماليات السينما أن المجاز metaphor صعب فى السينما، فالمقارنة بين الحب والورود تنجح جيدًا فى الأدب، لكن معادلها السينمائى يطرح مشكلات: الوردة - العنصر الثانى من المجاز أو التشبيه - هى فى السينما تجسد وردة. وكنتيجة لذلك، فإن المجازات التى تعتمد على النموذج

الأدبى تميل أن تكون بدائية وساكنة ومتعسفة. وقد تقدم الإشارة الفهرسية مهرباً من هذه الوردة. وهنا تكشف السينما قوتها المجازية المتفردة، وهى مدينة لمرونة الكادر، أى قدرتها على أن تقول عدة أشياء فى وقت واحد.

كما أن مفهوم الفهرس يؤدى بنا إلى بعض الأفكار المثيرة للاهتمام حول التضمين. ويجب أن يكون واضحًا من المناقشة السابقة أن الخط بين التصريح والتضمين ليس واضحًا تمامًا، فهناك متصل بينهما. وفى السينما، كما فى اللغة المكتوبة والمنطوقة، إذا كان التضمين بالغ القوة فإنه يصبح فى النهاية معنى تصريحيًا. والحقيقة أن الطاقة التضمينية للسينما تعتمد على الأدوات فهرسية، أى أنها ليست إشارات متعسفة أو اعتباطية، لكنه ليست فهرسية أيضًا.

وهناك مصطلحان من الدراسات الأدبية مرتبطان ببعضهما، ويمكن استخدامهما لوصف الطريقة الأساسية التى تعطى فيها السينما معنى تضمينيًا. إن "الكناية" me-tonymy طريقة بلاغية حيث تفصيلة مرتبطة أو مفهوم مرتبط يستخدم للإيحاء بفكرة أو يجسد شيئًا. والكناية تعنى "المعنى البديل" أو نقله من شىء إلى آخر. وهكذا فإننا فى الأدب نتحدث عن الملك (وفكرة الملكية) بكلمة "التاج". أما "الاستعارة" synecdoche فهى طريقة بلاغية؛ حيث يقوم الجزء مقام الكل، أو الكل مقام الجزء. إن سيارة يمكن أن يشار إليها بكلمة "موتور" مثلاً.

وهذان الشكلان يظهران على الدوام فى السينما. ففهارس الحرارة التى ذكرناها سابقًا هى كناية، تفاصيل مرتبطة توحى بفكرة مجردة. والكثير من الكليشيهات القديمة لهوليوود هى استعارة (مثل لقطات قريبة لأقدام فى مسيرة تمثل جيشًا) وكناية (سقوط أوراق نتيجة الحائط، والعجلات الدائرة لقطار). وبالفعل فلأن أدوات الكناية تطوع نفسها تمامًا للاستخدام السينمائى، فإن السينما يمكن أن تكون فعالة أكثر من الأدب فى هذا المجال. والتفاصيل المرتبطة يمكن حشدها داخل حدود الكادر، لكى تمثل تقديرًا عن ثراء غير معتاد. إن الكناية هى نوع من الاختزال السينمائى.

وكما أن إحساسنا بالتضمين السينمائي بشكل عام يعتمد على المقارنات المفهومة بين الصور على الشاشة والصور التي لم يتم اختيارها (تضمين استبدالي)، والصور التي تأتي قبلها وبعدها (تضمين تتابعي)، كذلك فإن إحساسنا بالتضمينات الثقافية يعتمد على المقارنات المفهومة بين الجزء والكل (الاستعارة)، والتفاصيل المرتبطة بأفكار (كناية). والسينما فن ووسيط للدلالات والفهارس، والكثير من لا يأتي مما نراه (أو نسمعه)، ولكن مما لا نراه، أو بشكل أكثر دقة من العملية الدائمة للمقارنة بين ما نراه وما لا نراه. إن هذا يحمل مفارقة، حيث إن السينما تبدو للوهلة الأولى فنًا مرئيًا تمامًا بكل ما فيه، فنًا يوجه له بالانتقاد بأنه "لا يترك شيئًا للخيال".

والعكس تمامًا صحيح، ففي فيلم يحتوى على تصريح صارم، يمكن فهم الصور والأصوات على نحو سهل ومباشر. لكن القليل جداً من الأفلام تصريحية صارمة، إنها لا تستطيع أن تمنع نفسها من أن تكون تضمينية، "فلكي تتحدث بالسينما، فإن عليك اختراعها جزئيًا". ويمكن بالطبع للمتلقي العنيد أن يقاوم ذلك، ويختار أن يتجاهل القوة التضمينية للسينما، لكن المتلقي الذي تعلم أن يقرأ السينما لديه العديد من التضمينات.

وعلى سبيل المثال، صنع ألفريد هيتشكوك عدداً من الأفلام بالغة الشهرة، في حياة فنية استغرقت أكثر من نصف قرن. ويمكن لنا أن ننسب نجاحه النقدي والجماهيري إلى موضوعات أفلامه - ومن المؤكد أن فيلم التشويق يلمس وتراً حساسًا عميقًا عند الجمهور - لكن ما هو تفسير فشل أفلام تشويق صنعها مقلدوه؟ وفي الحقيقة أن دراما السينما وجاذبيتها لا تكمنان كثيراً فيما يتم تصويره (أي دراما موضوعه)، ولكن في طريقة تصويره وتجسيده. وكما يشهد آلاف من المعلقين، فإن هيتشكوك هو الأستاذ بلا منازع لهاتين المهمتين. إن دراما صناعة الأفلام تكمن في الجانب الأكبر في العمل الذهني لهذه المجموعات شديدة الارتباط من العلاقات. والمتفرجين الأكثر "تعلمًا" يقدرون ذكاء هيتشكوك السينمائي الفائق على مستوى واعٍ، والمتفرجون الأقل تعلمون على مستوى غير واعٍ، ومع ذلك فإن الذكاء يترك تأثيره.

هناك عنصر آخر يجب أن يضاف إلى مفردات السيميوطيقا السينمائية: المجاز trope، والذى يعنى فى النظرية الأدبية "تحول أو تغير المعنى"، أو بكلمات أخرى التحول المنطقى الذى يعطى عناصر إشارة ما - الدال والمدلول - علاقة جديدة بين بعضهما البعض. لذلك فإن المجاز هو عنصر رابط بين التصريح والتضمين. فعندما تكون وردة هى وردة لا تكون شيئًا آخر، ويكون معناها كإشارة تصريحيًا صارمًا. ولكن عندما تكون وردة شيئًا آخر، يحدث "تحول"، وتفتح الإشارة معانٍ جديدة. وخريطة سيميوطيقا السينما التى وصفناها كانت حتى الآن استاتيكية، لكن مفهوم المجاز يجعلنا نراها بشكل ديناميكى، كفعل وليس كمجرد حقيقة.

وكما لاحظنا فى فصول سابقة، فإن المصادر الكبرى فى السينما هى أنها تستطيع إعادة إنتاج مجازات معظم الفنون الأخرى. وهناك أيضًا مجموعة من المجازات خاصة بالسينما. لقد وصفنا كيف تعمل بشكل عام فى الجزء الأول من هذا الفصل. فإذا كان لدينا صورة وردة، يكون لدينا فى البداية المعنى التصريحى الأيقونى والرمزى فقط، وهو استاتيكى. لكن عندما نبدأ فى الامتداد بالاحتمالات والإمكانات من خلال مجازات المقارنة، تدب الحياة فى الصورة: كفهرس تضمينى، فى شكل استبدالى للقطات الممكنة، وفى سياق تتابعى لارتباطاتها وتداعياتها فى الفيلم، عندما تستخدم مجازيًا ككناية أو استعارة.

وهناك بلا شك تصنيفات أخرى لسيميوطيقا السينما مايزال علينا اكتشافها وتحليلها. وليس النظام الموضح بالجدول هنا شاملاً أو غير قابل للتغيير. السيميوطيقا ليست بالتأكيد علمًا مثل علم الطبيعة أو الأحياء. (إنك لا تستطيع أن تقوم بالتجريب فى السيميوطيقا). لكنها نظام منطقى، يلقى الضوء ويصف كيف أن السينما تفعل ما تفعله.

من الصعب تفسير السينما لأنها سهلة فى الفهم. وسيميوطيقا السينما سهلة التفسير لأنها صعبة على الفهم. وفى نقطة بين هذا وذاك تكمن عبقرية السينما.

قواعد النحو Syntax

ليس هناك للسينما قواعد نحوية، ومع ذلك هناك قواعد مشوبة ببعض الغموض مستخدمة فى اللغة السينمائية، ونحو السينما ينظم هذه القواعد، ويشير إلى العلاقات بينها. وكما هو الحال مع اللغات المكتوبة والمنطوقة، فإن من المهم أن نتذكر أن نحو الفيلم هو نتيجة استخدامه وليس عاملاً محدداً له. وليس هناك شىء مسبق حول قواعد نحو السينما، بل إنها تطورت على نحو طبيعى باعتبارها أدوات محددة موجودة فى التطبيق العملى، قابلة للاستخدام والعمل بها. ومثل نحو اللغة المكتوبة والمنطوقة، فإن نحو السينما يعيش تطوراً عضوياً، وهو يصف ولا يقدم وصفة، وتغير بشكل كبير عبر السنين. و"القواعد النحوية الهوليودية" التى سوف نصفها لاحقًا قد تبدو مضحكة الآن، لكنها كانت خلال الثلاثينيات والأربعينيات وأوائل الخمسينيات نموذجًا دقيقًا للطريقة التى كانت تبنى بها هوليوود أفلامها.

وفى اللغة المكتوبة/ المنطوقة، يتعامل النحو فقط مع ما يمكن أن نسميه العنصر الخطى من البناء، أى الطرق التى تجتمع فيها الكلمات معًا فى سلسلة لتكوين جمل وعبارات، أو ما نسميه فى السينما التصنيف التتابعى. ومع ذلك، فالنحو فى السينما يمكن أن يتضمن أيضًا البناء المكانى، ليس موازٍ فى نظم لغوية مثل الإنجليزية والفرنسية، فنحن لا نستطيع أن نقول أو نكتب عدة أشياء فى ذات الوقت.

لذلك فإن النحو السينمائى يجب أن يتضمن كلاً من التطور فى الزمان والتطور فى المكان. وفى النقد السينمائى بشكل عام، يشار إلى التغير فى المكان بمصطلح "الميزانسين"، والتغير فى الزمان باسم "المونتاج". وكما سوف نرى فى الفصل الرابع، فإن التوتر بين هذين المفهومين التوأمين للميزانسين والمونتاج كان القوة الدافعة لنظريات السينما منذ أن اكتشفت لوميير وميلييس لأول مرة الإمكانات التطبيقية لكل منهما عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

وعبر السنين، كانت نظريات الميزانسين تميل إلى أن تكون وثيقة الارتباط بالواقعية السينمائية، بينما كان المونتاج تعبيريًا فى جوهره، مع أن هذا التقسيم

خادع. وإذا كان من المؤكد أن الميزانسين يبدو كما لو كان يشير إلى اهتمام كبير بالموضوع الواقف أمام الكاميرا لتصويره، وإذا كان المونتاج يعطى السينمائى تحكماً أكبر فى التلاعب بالموضوع، فإنه رغم هذه النزعات الطبيعية هناك العديد من الحالات التى يمكن أن يكون فيها المونتاج أكثر واقعية من الميزانسين، الذى يكون أكثر تعبيرية.

خذ على سبيل المثال مشكلة الاختيار بين حركة بان من موضوع إلى آخر، والقطع المونتاجى بينهما. سوف يقول معظم الناس إن القطع المونتاجى أكثر تلاعباً، حيث إنه يقطع الواقع ويعيد صياغته، لذلك فإن حركة البان تكون الأكثر واقعية بين البديلين، حيث إنها تحافظ على تكامل المكان. ومع ذلك فإن من الحقيقى أن العكس صحيح إذا وازنا بين البان والقطع المونتاجى من وجهة نظر المتلقى. فعندما نعيد توجيه اهتمامنا من موضوع إلى آخر فإننا نادراً ما نقوم بحركة بان (بأعيننا - المترجم). ومن الناحية النفسية، فإن القطع المونتاجى هو الأقرب لطريقة إدراكنا الواقعى. إننا نركز أولاً على موضوع، ثم على الموضوع الآخر، ونادراً ما نهتم بالمكان بينهما، مع أن حركة البان تجذب انتباهنا لذلك المكان. (قال البعض إن البان الخاطف، حيث تتحرك الكاميرا بسرعة بالغة حتى أن الصورة بين الموضوعين تصبح مشوشة، وبذلك فإن البان الخاطف هو التناول الأكثر مشابهة للواقع لهذه المشكلة. ومع ذلك فإن هذا البديل يجذب الانتباه ذاته، وهذا هو بالضبط ما لا يحدث فى الإدراك العادى. ولعل المثيل الأدق للواقع سوف يكون القطع المونتاجى المباشر حيث اللقطتان منفصلتان بكادر واحد أسود (أو الأدق كادر رمادى محايد)، وهو ما يحاكى الزمن (جزء من عشرين جزءاً من الثانية) الذى تستغرقه كل حركة سريعة للعين!).

لقد كان أندريه بازان - الناقد الفرنسى المهم من الخمسينيات - أكثر من أى شخص آخر هو الذى طور الارتباطات بين الميزانسين والواقعية من ناحية، وبين المونتاج والتعبيرية من ناحية أخرى. ونفس ذلك الوقت، فى منتصف الخمسينيات، كان جودار يعمل على الجمع بين المفهومين التوأمين للميزانسين والمونتاج، بطريقة أكثر تعقيداً وصقلاً من التعارض الثنائى عند بازان، وبالنسبة لبازان، فإن الميزانسين والمونتاج خاليان من المعنى المتضمن الجمالى والأخلاقى: إن المونتاج يفعل فى الزمان

ما يفعله الميزانسين فى المكان. وكل منهما مبدأ للتنظيم، وعندما نقول عن الميزانسين (المكان) أكثر "واقعية" من المونتاج (الزمان) فإن ذلك غير منطقى، طبقًا لجودار. وفى مقالته "المونتاج، شغلى الشاغل" (١٩٥٦)، أعاد جودار تعريف المونتاج كجزء متكامل من الميزانسين.

إن إعداد مشهد هو تنظيم فى الزمان مثلما هو تنظيم فى المكان. وهدف ذلك هو اكتشاف واقع نفسى فى السينما يتجاوز الواقع المادى. وهناك نتيجتان لهذا التركيب بين المونتاج والميزانسين من جانب جودار: النتيجة الأولى هى أن الميزانسين يمكن أن يكون تعبيريًا تمامًا، مثل المونتاج الذى يستخدمه السينمائى لتشويه الواقع، والنتيجة الثانية هى أن الواقع النفسى (كنقيض لمطابقة الواقع يمكن أن يكون أفضل تجسيداً بواسطة استراتيجية تسمح للمونتاج أن يلعب دوراً محوريًا (انظر الفصل الخامس).

وبالإضافة إلى التعقيدات النفسية التى تدخل فى المقارنة بين المونتاج والميزانسين، فإن هناك عاملاً إدراكيًا يعقد الأمور. لقد لاحظنا بالفعل أنه يمكن محاكاة المونتاج داخل اللقطة، وبالمثل فإنه يمكن للمونتاج أن يحاكى الميزانسين. ومشهد الاغتيال فى حوض الحمام فى فيلم "سايكو" مثال بارز على هذه الظاهرة. هناك سبعون لقطة منفصلة فى أقل من دقيقة على الشاشة، قد التحمت معًا على المستوى النفسى فى تجربة مستمرة: هجوم عنيف ودموى بالسكين. إن الكل أكبر من مجموع الأجزاء (انظر الشكل ٣-٢١).

النظام الشفرى codes

يتم تحديد بناء السينما بواسطة شفرات، تعمل فيها السينما وتعمل الشفرات فيها. والشفرات بناءات نقدية – نظم من العلاقات المنطقية – مستقاة من حقيقة السينما. إنها ليست قوانين سابقة الوجود يتبعها السينمائى بشكل واعٍ. وهناك مجموعة كبيرة من الشفرات تجتمع لتشكل الوسيط الذى تعبر فيه السينما عن المعنى. وهناك شفرات مستقاة من الثقافة، موجودة خارج السينما ويعيد السينمائيون إنتاجها

(على سبيل المثال: الطريقة التى يأكل بها الناس). وهناك عدد من الشفرات تتشارك فيها السينما مع الفنون الأخرى (على سبيل المثال، الإيماءة، وهى شفرة للمسرح والسينما أيضًا). وهناك شفرات تتفرد بها السينما. (المونتاج هو أكبر مثال).

والشفرات المتأثرة بالثقافة، والشفرات المشتركة مع الفنون الأخرى، حيوية فى السينما بالطبع، لكنها شفرات متفردة، تلك التى تشكل النحو السينمائى المحدد، هى التى تهمنا هنا، وربما كانت "متفردة" ليست الصفة الدقيقة تمامًا، فحتى أكثر الشفرات السينمائية الخاصة بها - المونتاج - ليست متفردة بحق السينما. ومن المؤكد أن السينما تؤكد عليها وتستخدمها أكثر مما تفعل الفنون الأخرى، ومع ذلك فإن شيئًا شبيهًا بالمونتاج كان موجودًا على الدوام فى الرواية، وأى راوٍ قادر على تحويل المشاهد وسط السرد، بعبارات مثل "وفى ذلك الحين، حدث فى الحظيرة"، وذلك من الواضح أنه ليس من اختراع السينما. والأكثر أهمية، هو أن فن السينما كان له طوال ما يزيد على قرن من الزمن تأثيره القوى على الفنون الأخرى. وليس فقط شىء مثل المونتاج كان موجودًا قبل عام ١٩٠٠ فى السرد الروائى النثرى، ولكن الروائيين منذ ذلك الحين تأثروا بشكل متزايد بالسينما، وتعلموا تدريجيًا أن يصنعوا سردهم بشكل أقرب إلى السينما.

والمهم هنا ببساطة هو أن هذه الشفرات هى نوع من الملاءمة النقدية وليس أكثر، وسوف يكون من الخطأ أن نعطيها وزنًا كبيرًا إلى درجة الاهتمام أكثر بالتعريف الدقيق للشفرة، بدلاً من الاهتمام بالإدراك فى السينما.

بالعودة إلى مشهد الحمام فى فيلم "سايكو" مرة أخرى كمثال، دعنا نستخلص الشفرات التى تعمل فيه. إنه مشهد بسيط (شخصان فقط، لا نكاد نرى أحدهما، وحدثان، أخذ حمام وقتل)، وذو زمن قصير، ومع ذلك كل الأنواع الثلاثة من الشفرات موجودة وظاهرة. والشفرات المتأثرة بالثقافة متعلقة بأخذ حمام وبالقتل. إن الحمام (الدُش) فى الثقافة الغربية، هو نشاط ذو عناصر من الخصوصية، والجنس، والتطهير،

والاسترخاء، والانفتاح، والتجدد. وبكلمات أخرى، فإن هيتشكوك لم يستطع أن يجد مكانًا يحمل مفارقات أكثر، لكى يؤكد على عناصر الانتهاك والجنس فى ذلك العدوان. والقتل من جهة أخرى يفتننا بسبب الدوافع، غير أن ذلك القاتل الغامض فى "سايكو" لا يحمل دوافع يمكن لنا تمييزها. إن الفعل يبدو مجانيًا، بلا مسوغ، بل عبثيًا، وهو ما يجعله صادمًا أكثر. ومن الناحية التاريخية قد يرد إلى الذهن جاك السفاح، وهو ما يؤكد مرة أخرى على إحساسنا بالأساس الجنسى فى هذا القتل.

ولأن هذا المشهد المحدد سينمائى تمامًا وقصير تمامًا، فإن الشفرات المشتركة (مع الفنون الأخرى – المترجم) قليلة التأثير نسبيًا هنا. فشفرات التمثيل لا تكاد تلعب دورًا على سبيل المثال، حيث إن اللقطات شديدة القصر إلى درجة أنه لا يوجد زمن للتمثيل فيها، وإنما مجرد الإيماء بتعبيرات بسيطة. والخطوط المائلة بالغة الأهمية فى تأسيس إحساس فقدان الاتجاه والإيحاء بالحيوية هى شفرات مشتركة مع الفنون البصرية الأخرى. والتباينات الصارخة والإضاءة الخلفية التى تجعل القاتل غير واضح هى شفرات مشتركة مع التصوير الفوتوغرافى. والشفرة الموسيقية عند مصاحبة بيرنارد هيرمان موجودة بدورها خارج السينما بالطبع.

وبالإضافة إلى ذلك، يمكن لنا أن نتعقب تطور استخدام الشفرات المستقاة من الثقافة فى السينما والفنون القريبة منها، فمشهد القتل عند هيتشكوك قد تمكن مقابلته مع مصرع مارا فى حوض حمامه (فى التاريخ، وفى لوحة جاك لوى دافيد، مسرحية بيتر فايس)، أو مشهد القتل فى حوض حمام السباحة فى فيلم إنرى جورج كلوزو Henri - Geoeges Clouzot "الشيطانة" (١٩٥٥)، أو فى فيلم "ما تبقى من شيلا" (١٩٧٣)، الذى كتبه ستيفن سوندهايم Stephen Sondhieim وأنطونى بيركنز Antony Perkins (الذى لعب دور البطولة فى "سايكو")، أو الإشارة المباشرة إلى فيلم "سايكو" فى فيلم مايك هودجز "الرجل النهائى" (١٩٧٤)، أو فيلم برايان دى بالما "ارتدى ليقتل" (١٩٨٠)، أو حتى إعادة جاس فان سانت لفيلم "سايكو" لقطة بلقطة فى فيلم فى عام ١٩٩٨.

وكما سبق لنا أن لاحظنا، فإن الشفرات الخاصة بالسينما في هذا المشهد المذهل من دقيقة واحدة في فيلم هيتشكوك هى شفرات قوية بشكل استثنائى. وفي الحقيقة أنه من الصعب علينا أن نرى أو نفهم كيف يمكن نسخ مونتاج هذا المشهد فى أى فن آخر. ولعل ذلك القطع المونتاجى السريع يكون حقًا شفرة سينمائية متفردة.

إن هيتشكوك يتلاعب بكل تلك الشفرات لكي يحقق الأثر المطلوب، وهي تؤثر فينا لأن لها معنى بالنسبة لنا خارج الحدود الضيقة لهذا المشهد بالتحديد، فى السينما، والفنون الأخرى، والثقافة العامة. إن الشفرات هي الوسيط الذى يمكن من خلاله نقل "رسالة" المشهد. والشفرات السينمائية الخاصة بالسينما، مع عدد من الشفرات المشتركة الأخرى، تشكل البناء النحوى للسينما.

الميزانسين

هناك ثلاثة أسئلة تواجه السينمائى: ماذا أصور؟ كيف أصوره؟ كيف أقدم اللقطة؟ ومجال السؤالين الأولين هو الميزانسين، أما السؤال الأخير فيتعلق بالمونتاج. ويعتبر الميزانسين فى العادة استاتيكيًا، والمونتاج ديناميكيًا. لكن ليست هذه هى الحقيقة، فلأننا نقرأ اللقطة فإننا نندمج فيها بشكل إيجابى فعال. وشفرات الميزانسين هى أدوات يقوم بها السينمائى بتغيير وتشكيل قراءتنا للقطة. وحيث إن اللقطة هى وحدة كبيرة من المعنى، فقد يكون من المفيد أن نفصل هذه المناقشة لعناصر الميزانسين إلى جزأين.

الصورة داخل الكادر (التكوين)

كل الشفرات التى تعمل داخل الكادر، بصرف النظر عن المحور السينمائى للسينما، مشتركة مع الفنون البصرية الأخرى. وعدد ونطاق هذه الشفرات كبير، وقد تطورت ونُقحت فى التصوير التشكيلى، والنحت، والتصوير الفوتوغرافى، عبر آلاف

السنين. والنصوص الأساسية للفنون البصرية تدرس المحددات الثلاثة للون، والخط، والشكل، ومن المؤكد أن كلاً من الشفرات البصرية للسينما تلائم واحداً من هذه المحددات الثلاثة. إن رودولف أرنهايم فى كتابه بالغ التأثير "الفن والإدراك البصرى" يقترح عشر مناطق من الاهتمام: التوازن، الشكل، القالب، النمو، المكان (الفراغ)، الضوء، اللون، الحركة، التوتر، التعبير. ومن الواضح أن الدراسة الكاملة للشفرات التى تعمل فى الكادر السينمائى سوف تحتاج إلى صفحات بالغة الطول. لكننا نستطيع أن نصف باختصار العناصر الأساسية للبناء النحوى فى الكادر. وهناك عنصران من الصورة داخل الكادر بالغا الأهمية: الحدود التى يفرضها الكادر، وتكوين الصورة داخل الكادر.

وحيث إن الكادر يحدد حدود الصورة، فإن اختيار تناسب الشاشة يوحى بإمكانات التكوين. ولقد قام أصحاب النظريات السينمائية المبكرة بتناول هذا الموضوع المراوغ فى جماليات السينما، وأعطوا أهمية للتناسب الأكاديمى، أى تناسب ١,٣٣ : ١. وعندما أصبحت تناسبات الشاشة العريضة جماهيرية وشائعة خلال الخمسينيات، تحسر أصحاب الجماليات الكلاسيكية على تدمير السميترية التى كانوا يشعرون بها فى التناسب الأكاديمى، لكن - وكما أوضحنا فى الفصل الثانى - ليس هناك شىء مقدس فى تناسب ٤: ٣.

ليس السؤال هو أى تناسب "صائب"، وإنما أى شفرات مطواعة فى أى تناسب؟ وقبل الخمسينيات، وكما يبدو، كانت المشاهد الداخلية والحوارية تسيطر على الشاشات الأمريكية والأجنبية. وبعد ظهور أشكال الشاشة العريضة فى الخمسينيات، زادت أهمية المشاهد التاريخية، والتصوير فى الأماكن الطبيعية، ومشاهد الأكشن. إن ذلك تعميم بدائى (لقد وجدت أفلام الويسترن قبل الخمسينيات)، لكن هناك حقيقة مفيدة فيه. فليس من المهم إذا ما كانت علاقة السبب والنتيجة بين تطورين تاريخيين، لكن من المهم إذا ما كانت الشاشات العريضة تسمح باستغلال أكثر فاعلية لشفرات الأكشن والمناظر الطبيعية.

والسينماسكوب والبانافيزيون (بتناسب ٢,٢ أو أكثر) يجعلان الأمور أصعب – كما قال المدافعون عن جماليات هوليوود القديمة – عند تصوير المحاورات الحميمة. فإذا كانت اللقطة الكلاسيكية لاثنين ذات التناسب ١,٣٣ تميل إلى تركيز الانتباه على المتحدث والسامع، بينما تناسب العدسة الضاغطة ذو الشاشة العريضة جداً لا يمكن أن يتفادى تصوير الفراغ بينهما أو إلى جانبها، وبذلك يلفت الانتباه إلى علاقتهما بالفراغ الذى يحيط بهما. إذن ليس هناك فيها ما هو "أفضل" أو ما هو "أسوأ"، المسألة مجرد أنها تغير شفرة اللقطة لاثنين.

كما أن السينمائى يستطيع أن يغير أبعاد الكادر خلال مجرى الفيلم، من خلال تكوين قناع حول الصورة، سواء بشكل اصطناعى أو طبيعى من خلال التكوين. ولقد كان ذلك عنصرا مهما فى البناء النحوى لشكل الكادر منذ أن استخدمه دى دابليو جريفيث واستغل إمكاناته لأول مرة.

وكما أن الحجم الحقيقى للكادر مهم، فإن من المهم أيضًا – وإن كان إدراكه أكثر صعوبة – موقف السينمائى تجاه حدود الكادر. فإذا كانت الصورة مكتفية بذاتها، فنحن عندئذ نتحدث عن "الشكل المغلق". وعلى العكس، إذا قام السينمائى بتكوين اللقطة بطريقة نكون دائمًا على وعى – حتى بشكل مقصود – بالمنطقة خارج الكادر، فإن الشكل يعتبر عندئذ "مفتوحًا".

والأشكال المفتوحة والمغلقة مرتبطة تمامًا بعناصر الحركة فى الكادر. فإذا كانت الكاميرا تميل إلى التتبع اللصيق بما يتم تصويره، فإن الشكل يميل إلى أن يكون مغلقًا، ومن الناحية الأخرى، إذا كان السينمائى يسمح – أو حتى يشجع – الموضوع الذى يتم تصويره بأن يخرج من الكادر ويعيد الدخول إليه، يكون الشكل مفتوحًا. والعلاقة بين الحركة داخل الكادر، وحركة الكاميرا، هى إحدى الشفرات الأكثر تعقيداً، والأكثر سينمائية.

وكان البناء النحوى الكلاسيكى فى هوليوود مرتبط فى جزء منه بالشكل المغلق إلى حد كبير. فقد حاول أساتذة الأسلوب الهوليودى فى الثلاثينيات والأربعينيات عدم

السماح مطلقًا بالموضوع الذى يتم تصويره أن يترك الكادر (بل كان من الجرأة ألا يحتل الموضوع مركز الكادر ذى تناسب ١,٣٣). وفى الستينيات والسبعينيات، كان سينمائيون مثل ميكلانجلو أنطونيونى، أمناء للشكل المفتوح فى الشاشة العريضة، لأنه يؤكد على المسافة بين الناس.

ومعظم عناصر البناء النحوى للتكوين لا تعتمد بصرامة على الكادر لتحديدها. فإذا كانت الصورة تشحب أو تختفى باستخدام قناع (وهو فى حد ذاته إحدى الأدوات الصغرى لشفرة تكوين الكادر)، فإن شفرات مثل الاهتمام الداخلى، والتقارب، وإدراك العمق، وزيادة التناول، والإضاءة، سوف تعمل جيداً بنفس درجة عملها فى كادرات محددة الحدود.

والسينمائى - مثل معظم فنان الفنون التصويرية - يشكل التكوين فى ثلاثة أبعاد، وهذا لا يعنى بالضرورة أنه يحاول إعطاء معلومات ثلاثية الأبعاد (أو مجسمة). إنه يعنى أن هناك ثلاثة مجموعات من شفرات التكوين: الأول يهتم بمستوى الصورة (وهذا بالطبع هو الأكثر أهمية، حيث إن الصورة قبل كل شىء ثنائية الأبعاد)، والثانى يتناول جغرافية المكان الذى يتم تصويره (مستواه يوازى الأرض والأفق)، والثالث يشمل مستوى إدراك العمق، العمودى على كل من مستوى الكادر، والمستوى الجغرافى. والشكل ٣-٤٢ يوضح هذه الثلاثة مستويات للتكوين.

وبالطبع فإن هذه المستويات تتقاطع وتتداخل. ليس هناك سينمائى يقوم بالتحليل الدقيق لكيفية تأثير كل مستوى على التكوين، لكن يتم اتخاذ القرارات التى تركز على مستويين معًا. ومن الواضح أن مستوى الصورة يجب أن يكون مسيطراً، حيث إنه المستوى الوحيد الموجود بالفعل على الشاشة. ومع ذلك فإن التكوين فى هذا المستوى يتأثر بعوامل فى المستوى الجغرافى، حيث إن المصور الفوتوغرافى أو السينمائى - إلا إذا كنا نتعامل مع فن التحريك - يجب أن يقوم بالتكوين "من أجل" مستوى الكادر "فى" المستوى الجغرافى. وبالمثل فإن المستوى الجغرافى ومستوى إدراك العمق متفاعلان، حيث إن الكثير من قدرتنا على إدراك العمق فى الصور ثنائية الأبعاد،

والواقع ثلاثى الأبعاد، يعتمد على ظواهر فى المستوى الجغرافى. وفى الحقيقة فإن إدراك العمق يعتمد على العديد من العوامل المهمة غير الرؤية المجسمة من خلال عينين، وهذا هو السبب فى أن السينما تقدم مثل هذا الإيهام القوى بالمكان ثلاثى الأبعاد، والسبب فى أن تقنيات السينما المجسمة غير مفيدة إلى حد ما. (إذا كانت تقنيات ثرى دى ٣- D تضيف عاملاً آخر إلى إدراك العمق، فليست هناك مشكلة بالنسبة لها. والصعوبة تكمن فى أنها تشوه فعليًا إدراكنا للعمق، حيث إنها لا تسمح بالتركيز على مستوى واحد، كما نفعل عادة، وحيث إننا نميل إلى صنع صور شبه مجسمة مشوهة (فيها المقدمة والخلفية تبادلا المواقع، وحيث اليسار واليمين أيضًا تبادلا المواقع).

والشكل ٣-٤٣ يوضح بعضًا من العوامل النفسية الأكثر أهمية، والتى تؤثر بقوة على إدراك العمق. فالتراكب يحدث فى مستوى الكادر، لكن العوامل الثلاثة الأخرى – الالتقاء، والحجم النسبى، وعامل الكثافة – تعتمد على المستوى الجغرافى. لقد سبق لنا فى الفصل الثانى مناقشة كيف أن مختلف أنواع العدسات تؤثر على إدراك العمق (والتشويه الخطى أيضًا). إن المصور الفوتوغرافى يغير، أو يكبت، أو يعزز آثار أنواع العدسات من خلال التكوين للصورة داخل الكادر.

وهنا بعض الأمثلة الأخرى لكيفية تفاعل شفرات مستوى التكوين:

إن التقارب والتناسب (العلاقة النسبية بين الأشياء) شفرتان فرعيتان مهمتان، وممثلو المسرح على وعى دائم بهما. ومن الواضح أنه عندما يكون الموضوع أقرب يبدو أكثر أهمية. وكنتيجة لذلك، فإن الممثل فى المسرح يكون فى خطر دائم من أن "يُنفى" بواسطة أعضاء فرقته الآخرين. وبالطبع فإن المخرج فى السينما يملك تحكمًا كاملاً فى أوضاع الممثلين، والزوايا العكسية تعيد بناء هذا التوازن.

والشكل ٣-٤٤ ولقطة كلاسيكية من فيلم "المواطن كين" (١٩٤١)، تعطينا نموذجًا أكثر تعقيداً لأهمية التقارب والتناسب. إن كين يدخل الغرفة من الخلف، وزوجته فى الفراش فى المستوى المتوسط، وزجاجة دواء منوم تظهر كبيرة فى مقدمة الصورة.

والثلاثة مرتبطة بوضعها في الكادر. ولو عكست هذا الترتيب سوف تختفي الزجاجة في خلفية اللقطة.

وأحد عناصر التكوين التي تميز عصر الباروك عن العصر المتأخر للنهضة في الفن التشكيلي هو الانتقال من "مواجهة" المستوى الجغرافي إلى الزاوية المائلة. وهناك أسباب عديدة في هذا، وأحدها كان السعي إلى قدر أكبر من المشابهة مع الطبيعة؛ فالتكوين المائل يؤكد على فضاء اللوحة، بينما التكوين السيمتري في عصر النهضة يؤكد على التصميم. وكان التأثير النهائي هو زيادة الدراما النفسية للتصميم، فالخطوط الجغرافية المائلة تترجم مستوى الكادر في أشكال قطرية (مائلة)، والتي تتم قراءتها باعتبارها أكثر حيوية من الخطوط الأفقية والرأسية. وهنا – كما في الأمثلة السابقة – هناك علاقة بين عوامل التكوين في مستويات منفصلة.

وفي نهاية الأمر يقوم المستويان الجغرافي والعمق "بتغذية" معلومات في مستوى الكادر. وهذا ينطبق على التصوير التشكيلي والفوتوغرافي، اللذين لا يملكان القدرة على الحركة المادية داخل فضاء الصورة، لكنه ينطبق أيضًا على السينما. ومستوى الكادر هو المستوى "الحقيقي" الوحيد، ولذلك فإن معظم عناصر التكوين تحقق نفسها في هذا المستوى. وعلى عكس التوقعات، فإن الكادر الفارغ ليس لوحًا فارغًا tabula rasa، فحتى قبل أن تظهر الصورة، نقوم باستثمار الفضاء الممكن للكادر وإضفاء سمات خاصة عليه، سمات يمكن قياسها علميًا: ميلنا الطبيعي لقراءة العمق في تصميم ذي بعدين على سبيل المثال. والتوقعات الكامنة تحدد الاهتمام الداخلي في الكادر. والشكلان ٣–٤٥ و ٣–٤٦ يوضحان هذا، ففي الشكل ٣–٤٥ كل من الخطين الرأسيين متساويين، ومع ذلك فإن الخط إلى اليسار يبدو أطول. وهذا بسبب أننا نقرأ الزوايا في الأعلى والأسفل باعتبارها ممثلة للأركان، والركن الأيسر يتراجع، بينما الركن الأيمن يدخل. وإذا بدا الخطان "يظهران" متساويين، فنحن نصل إلى أن الخط إلى اليسار لابد أنه أطول، حيث إنه "أبعد". وفي الشكل ٣–٤٦، أي السلمين صاعد، وأيهما هابط؟ الإجابات "الصحيحة" هي أن (A) يصعد و(B) يهبط، والخدعة تكمن في

الأفعال بالطبع، حيث إن أى سلم يصعد ويهبط معًا. ولكن لأن الغربيين يميلون إلى قراءة الصورة من اليسار إلى اليمين، نرى (A) صاعداً و(B) هابطًا.

إذن حتى قبل أن تظهر الصورة، يكمن معنى ما فى الكادر. أسفل أكثر "أهمية" من الأعلى، واليسار أهم من اليمين، والأسفل مستقر بينما الأعلى غير مستقر، والخطوط القطرية (المائلة) من الأسفل إلى اليسار يتجه إلى الأعلى من اليمين، من الاستقرار إلى عدم الاستقرار. كما أن الخطوط الأفقية لها وزن أكثر من الخطوط الرأسية، وإذا كانت الخطوط الأفقية والرأسية متساوية الطول، فإننا نميل إلى قراءة الخط الأفقى بوصفه أطول، وهى ظاهرة يتم تأكيدها بواسطة أبعاد الكادر. وعندما تظهر الصورة بالفعل، فإن القالب، والخط، واللون، تتأثر بهذه القيم الكامنة فى الكادر. والقالب والخط واللون ذاتها قيمها الكامنة للوزن والاتجاه. فإذا وُجدت خطوط حادة فى تصميم الصورة، فإننا نميل إلى أن نقرأها من اليسار إلى اليمين. وإن شيئًا (أو شخصاً) ذا أهمية كامنة "خفيفة" (مثل زجاجة دواء مسز كين) يمكن أن تكتسب أهمية "ثقيلة" من خلال الشكل.

واللون يضيف بالطبع بعدًا جديداً تمامًا. إن هيتشكوك يبدأ فيلمه "مارنى" (١٩٦٤) بلقطة قريبة للكتاب الأصفر الصغير ذى اللون الفاتح، والخاص بالبطلة والموجود فى جيبها، بينما تبقى القيم اللونية الأخرى فى المشهد محايدة. إن الإحساس يبدو كما لو كان الكتاب الصغير هو الذى يحمل المرأة وليس العكس، وهذا هو التأثير الذى يريده هيتشكوك تمامًا، إذ يجعلنا نضع فى الاعتبار أن تلك الكتلة الصفراء البارزة من الجيب تحتوى على المال الذى سرقته مارنى لتوها، وأن حياتها – كما سوف نرى – يسيطر عليها مرضها بحب السرقة. إننا قبل أن نعلم ذلك من خلال السرد، "نعرفه". (فيلم "مارنى" هو أيضًا نموذج ممتاز لأنواع أخرى من أهمية وجود اللون، حيث إن موضوع الفيلم هو رمزية اللون: عن مارنى مصابة بكراهية اللون الوردى).

إن عناصر القالب والخط، واللون، تحمل في باطنها اهتماماتها، والأوزان المهمة التى تقابل، وتعزز، وتناقض، وتوازن كلاً منها الآخر في نظم معقدة، وكل منها تتم قراءته على خلفية من توقعاتنا الكامنة عن الكادر، مع إحساس بالتكوين في العمق والمستوى السطحي معًا.

والصور المتعددة (الشاشة المنقسمة) والطبع المتعدد (المزدوج والأكثر من المزدوج)، رغم أنها نادراً ما تستخدم، يمكن أن تضاعف الوزن الكامن لهذه العوامل مرتين أو ثلاث مرات أو أربع مرات أو أكثر. ورغم أن النسيج لم يُذكر عند الحديث عن الجماليات السينمائية، فإنه مهم أيضًا، ليس فقط فيما يتعلق بالنسيج الكامن فى الموضوع الذى يتم تصويره، وإنما أيضًا فى نسيج الصورة أو حبيباتها. يكفى هنا مثال واحد للتوضيح؛ فنحن قد تعلمنا أن نربط بين حبيبات تكبير الصورة، والسينما التسجيلية. لذلك فإن لدى السينمائى وتحت أمره هذه الشفرة، فالصورة المحببة تشير إلى صورة "صادقة". أما حبيبات تكبير الصورة، ومغزاها كحاجز للفهم، فإنها تقدم المجاز الأساسى فى فيلم أنطونيونى لعام ١٩٦٦ "تكبير"، وهو دراسة كلاسيكية عن صعوبة الإدراك.

ولعل أهم أداة يمكن للسينمائى استخدامها لتغيير المعانى فى القالب، والخط، واللون، وقيمتها الداخلية، هى الإضاءة. وفى أيام كان الفيلم الخام أقل حساسية نسبيًا (قبل الستينيات)، كانت الإضاءة الاصطناعية ضرورة حتمية، لكن السينمائيين كالعادة جعلوا من الضرورة قيمة. فالسينمائيون التعبيريون الألمان فى العشرينيات استعاروا شفرة التظليل من فن التصوير التشكيلي لتحقيق تأثير درامي، فقد أتاحت لهم التأكيد على التصميم أكثر من المشابهة مع الواقع. وأراد التصوير السينمائى الهوليودى الكلاسيكي تأثيراً أكثر طبيعية، لذلك طوروا نظامًا من توازن الأضواء "الرئيسية" والأضواء "المالئة" (انظر الشكل ٣-٥٢)، والذى يقدم إضاءة كاملة لكنها ليست صريحة، لذلك شكلت أقل حاجز بين المتلقى والموضوع. وكان هذا النظام المعقد – فى أفضل أحواله – قادراً على تحقيق بعض تأثيرات مرهفة غير عادية، رغم أن ذلك كان غير واقعى فى جوهره، فنحن نادراً ما نرى مناظر طبيعية لها مستوى عالٍ جداً من

الضوء، وضوء مائل بالغ التوازن كما هو الحال فى أسلوب إضاءة هوليوود (وقد استمر هذا الأسلوب اليوم فى المسرح والتليفزيون معًا).

وأتاح تطوير الأفلام الخام الحساسة نطاقًا جديدة فى شفرة الإضاءة، ومعظم المصورين السينمائيين اليوم يعملون من أجل المماثلة مع الواقع أكثر من تحقيق التوازن الهوليودى الكلاسيكى.

ولا حاجة بنا إلى القول إن شفرات الإضاءة التى تعمل فى التصوير الفوتوغرافى تعمل أيضًا فى السينما. فالإضاءة الأمامية الكاملة تغرق الموضوع الذى يتم تصويره فى الضوء حتى تشحب ملامحه، والإضاءة العلوية تجعله مسيطرًا، والإضاءة من أسفل تجعله كئيبًا، والاعتماد على الإضاءة الرئيسية يلفت الانتباه إلى التفاصيل (فى الأغلب على الشعر والعينين)، ويمكن للإضاءة الخلفية أن تجعله مسيطرًا أو تؤكد عليه، بينما الإضاءة الجانبية تحقق تأثيرًا تظليليًا دراميًا.

تناسب الشاشة، البناء المفتوح والبناء المغلق، والكادر، والمستويان الجغرافى والعميق، وإدراك العمق، والتقارب والتناسب، والقيمة الكامنة فى اللون والقالب والخط، الوزن والاتجاه، التوقع الكامن (المسبق)، التكوين المائل مقابل التكوين السيمترى، والنسيج، والإضاءة. تلك هى الشفرات الرئيسية التى تعمل داخل الكادر السينمائى الساكن.

أما فيما يتعلق بتعاقب اللقطات، فها نحن نبدأ لتونا.

تعاقب اللقطات

(أو اللقطة المتعاقبة أو التعاقبية، وتعنى التى تحدث فيها تغيرات عبر زمن - المترجم)

يستخدم الناس الكثير جداً من المصطلحات فيما يتعلق باللقطة. والعوامل فى هذا الشأن تتضمن المسافة، والبؤرة، والزاوية، والحركة، ووجهة النظر. وبعض هذه العناصر تعمل أيضًا داخل الكادر الساكن، لكن من الملائم أكثر مناقشة هذه العوامل فى

صفاتها الديناميكية. ومسافة اللقطة هي أبسط هذه التغيرات، فما يسمى اللقطات العادية تتضمن لقطة كاملة، ولقطة ثلاثة أرباع، ولقطة متوسطة، ولقطة رأس وكتفين، وجميعها تتحدد من خلال كمية الموضوع الذى يظهر على الشاشة. واللقطات القريبة، واللقطات العامة، واللقطات العامة جداً، تكمل نطاق المسافات.

لاحظ أن أيًا من هذه المصطلحات ليس له علاقة مع البعد البؤرى للعدسة المستخدمة. وكما رأينا فى الفصل الثانى، فبالإضافة إلى تعريفه من خلال المسافة بين الكاميرا والموضوع، تُسمى العدسات أيضًا بعدساتها. ولاحظ أيضًا أن هذه المصطلحات تستخدم فى الممارسة بشكل فضفاض. فاللقطة القريبة عند شخص ما هى "لقطة تفصيلية" عند شخص آخر، وليست هناك (حتى الآن) أكاديمية سينمائية قد قررت عن عمد أن هناك نقطة معينة تصبح عندها اللقطة المتوسطة لقطة عامة، أو تتحول لقطة عامة إلى لقطة عامة جداً. ومع ذلك فإن هذه المصطلحات صحيحة فى حدود ما.

وعلى سبيل المثال فإن اللقطة القريبة – مثل بعض لقطات فيلم "جان دارك" (١٩٢٨) من إخراج كارل دراير Carl Dreyer – لا تعرض لنا المكان، لذلك فإنها تفقدنا الاتجاه، وتشعرنا بضيق المكان، ويمكن أن يكون التأثير أخاذًا. ومن ناحية أخرى، فإن اللقطة العامة – مثل العديد من أفلام روبيرتو روسيللينى الأخيرة – تؤكد على السياق أكثر من الدراما، وعلى الجدل (الديالكتيك) أكثر من الشخصية. إن شفرة مسافة اللقطة بسيطة، لكنها تتحكم إلى حد كبير فى أى من الشفرات السينمائية العديدة الأخيرة التى قد نستخدمها.

والبؤرة هى ثانى المتغيرات المهمة فى البناء النحوى للقطة. هناك محوران لتحديد البؤرة: الاختيار الأول بين البؤرة العميقة – حيث المقدمة، والمنطقة الوسطى، والخلفية، تكون جميعًا فى بؤرة واضحة – والبؤرة الضحلة، حيث تؤكد البؤرة على مستوى أكثر من المستويات الأخرى. ومن الواضح أن البؤرة الضحلة يسمح للسينمائى بتحكم أكبر فى الصورة. ومن ناحية أخرى فإن البؤرة العميقة من العلامات الجمالية المهمة

للميزانسين. (من الأسهل "وضع الأشياء فى المشهد" عندما تكون كل المستويات الثلاثة فى البؤرة، حيث إن المشهد أكبر، ليستوعب أكثر) (انظر الشكلين ٢-١٨ و ٢-١٩).

والمحور الثانى للبؤرة هو المتصل بين البؤرة الحادة والبؤرة الناعمة. وهذا الجانب من اللقطة ذو علاقة بالنسيج. فالبؤرة الناعمة مرتبطة بشكل عام بالأجواء المسماة رومانسية. أما البؤرة الحادة فمرتبطة أكثر بالمشابهة مع الواقع. وهذه تعميمات عامة تعارضها بعض الحالات الخاصة. (كما هو الحال دائمًا، القواعد تُصنع لكى يتم الخروج عليها). فالبؤرة الناعمة ليست رومانسية بقدر ما هى ملطفة، فهى تقوم بتنعيم تفاصيل الصورة وتباعدها.

ومن المؤكد أن البؤرة هى وظيفة الكادر الثابت مثلما هى وظيفة اللقطة المتعاقبة. فالبؤرة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمستويات التكوين، حيث إنها تسمح بالتركيز على مستوى واحد. لكنها تميل أيضًا ناحية الحركة، فبالحفاظ على بؤرة ضحلة نسبيًا، وتغيير البؤرة خلال اللقطة، يستطيع السينمائى تغيير الاهتمام الكامن فى الكادر من مستوى إلى آخر، وهو ما يوازى بشكل ما تأثير حركة البان، أو الزووم، أو التتبع، لكنه يفعل ذلك داخل الكادر ودون تحريك الكاميرا.

وهناك نوعان أساسيان من تغيير البؤرة داخل اللقطة: بؤرة التتبع، حيث تتغير البؤرة لتسمح للكاميرا لكى تجعل الشخص المتحرك الذى يتم تصويره فى البؤرة، وبؤرة التصفية rack، حيث تتغير البؤرة لتبعد الانتباه عن موضوع وتوجهه نحو موضوع آخر فى مستوى مختلف. وبؤرة التتبع كانت من أساسيات أسلوب هوليوود، وهى مثيرة للإعجاب لقدرتها على الحفاظ على الانتباه لموضوع. أما بؤرة التصفية فهى من العلامات المميزة لأسلوب حديث يتدخل به السينمائى فى الموضوع (يُجبر المتلقى على الاهتمام بالموضوع أو مستوى دون الآخر - المترجم). فالبؤرة إذن هى واحدة من الشفرات التى تربط شفرات التكوين مع شفرات الحركة.

وثالث العناصر فى اللقطة المتعاقبة هو الزاوية، والتى تعنى شيئًا فى البناء

الساكن، وشيئًا متغيراً مع حركة اللقطة. ولأن العلاقة بين الكاميرا والموضوع موجودة فى الفضاء ذى ثلاثة أبعاد، فإن هناك ثلاث مجموعات من الزوايا المنفصلة تحدد اللقطة.

لقد ناقشنا من قبل فى القسم السابق واحدة من هذه المجموعات، وهى زاوية التناول (سيمترية بالمواجهة أو مائلة). ولكى نفهم العلاقات بين الثلاثة أنواع من الزوايا، قد يكون مفيداً أن نتخيل ثلاثة محاور تمر بالكاميرا (الشكل ٢-٢٥). محور البان (الرأسى) هو أيضًا محور زاوية التناول، وهو إما بالمواجهة أو مائل. ومحور التيلت (الأفقى من اليسار إلى اليمين) يحدد ارتفاع اللقطة: من أعلى فوق الرأس، من زاوية عالية، من مستوى العين، من زاوية منخفضة، وتلك هى المصطلحات الأساسية المستخدمة. ولا حاجة لنا إلى القول أن لقطة الزاوية العالية تقلل من أهمية الموضوع الذى يتم تصويره، بينما الزاوية المنخفضة تؤكد على قوته. ومن المثير للاهتمام أن اللقطة من مستوى العين - وهى التى لا يكاد أن يلحظها المتفرج - ليست محددة دائمًا . فالسينمائى اليابانى ياسوجيرو أوزو Yasujiyo Ozu مشهور بالزاوية المنخفضة الدائمة فى أسلوبه، لكن أوزو لم يكن فى الحقيقة أن يشوه التصميم الأساسى للصورة: لقد كان فقط يصور من مستوى عين متفرج يابانى يجلى على الحصيرة (مثل الشخصيات فى الفيلم - المترجم). وبالطبع فإن "مستوى العين" يعتمد على عين الرائى. وحتى فى السينما الأوربية والأمريكية، فإن الفوارق المرهفة بين مستويات العين - رغم أنها لا تُلحظ على الفور - يمكن أن يكون لها تأثيرات مهمة عبر الفيلم.

وثالث المتغيرات فى الزاوية هو الدوران (الأفقى من الأمام إلى الخلف) يتحدد بواسطة حركة الكاميرا حول المحور الأخير المتبقى، المحور الأفقى الذى يوازى محور العدسة، وربما لأن هذا المحور يمثل الرابطة الميتافيزيقية بين المتلقى (أو الكاميرا) والموضوع، وربما لأن الدوران يدمر ثبات الأفق، فإن الكاميرا نادراً ما تدور حول هذا المحور. وحركة الدوران الشائعة الوحيدة التى ترد على الذاكرة هى تلك التى تستخدم أحيانًا لمحاكاة حركات الأفق كما ترى من قارب فى بحر متلاطم الأمواج. وحركة

الدوران (أو الأفق المائل للقطة الساكنة) هي التغير الوحيد في زاوية الكاميرا الذي لا يغير كثيراً من بؤرة اهتمامنا. إن البان أو التيلت هو أن تغير الصورة، أما الدوران فهو تغيير الصورة الأصلية.

والكاميرا لا تدور فقط حول هذه المحاور الثلاثة، فهي تتحرك من نقطة إلى أخرى، ومن هنا جاء تعبير لقطة التتبع (الحركة على القضبان أو العربة "دوللي") ولقطات الكرين (الرافعة). ولقطة الزووم – كما ناقشناها في الفصل الثاني – تحاكي تأثير الحركة على القضبان إلى الأمام وإلى الخلف، وليس بشكل دقيق. ففي الزووم، وحيث إن الكاميرا لا تتحرك، فإن العلاقات بين الأشياء في المستويات المختلفة تظل على حالها، فليس هناك إحساس بالدخول إلى المشهد، والمنظور يظل كما هو، حتى لو تم تكبير الصورة. ومع ذلك فإننا في لقطة التتبع (التراك) نتحرك مادياً داخل المشهد، وتتغير العلاقات المكانية بين الأشياء، كما يتغير المنظور. ورغم أن الزووم في العادة هو البديل الأقل تكلفة للقطة التتبع، فإن تأثير الزووم غريب في إدراك المسافة على نحو ما، حيث نبدو كأننا نقترب دون أن نتحرك بالفعل إلى مكان أقرب، كما أنه يثير الاضطراب في الاتجاه، حيث إنه ليس لدينا في الحياة الحقيقية مثل هذه التجربة حتى يمكن مقارنتها بها.

وكما تطور الجدل بين أنصار البؤرة العميقة أو البؤرة الضحلة، وبين أنصار الميزانسين أو المونتاج، كذلك فإن هناك مدافعين ومهاجمين للكاميرا المتحركة. لأن لقطة التتبع تغير على الدوام منظورنا، فهي تزيد بشكل كبير إدراكنا بالعمق. والأكثر أهمية هو أن للكاميرا المتحركة بعداً أخلاقياً متضمناً وكامناً فيها. إنها يمكن أن تستخدم بطريقتين مختلفتين جوهرياً (مثل تغيرات البؤرة، وحركات البان، والتيلت): إما لتتبع الموضع أو تغييره. والبديل الأول يؤكد بقوة على مركزية موضوع الفيلم، أما الثاني فيغير اهتمامنا من الموضوع ليتوجه إلى الكاميرا، أي من الشيء إلى صانع الفيلم. وكما أشار أندريه بازان فإن تلك أسئلة أخلاقية، حيث إنها تحدد العلاقات الإنسانية بين الفنان، والموضوع، والمتلقي.

ورغم أن بعض علماء الأخلاق يصرون على أن الكاميرا المتحركة - بسبب أنها تلفت الانتباه إلى صانع الفيلم - هي بشكل ما أقل أخلاقية من الكاميرا الساكنة، وذلك فرق خادع وليس دقيقًا تمامًا، كما في التقسيمات السابقة بين الميزانسين والمونتاج، وبين البؤرة العميقة والضحلة. ولقطة التتبع أو الرافعة لا تغير بالضرورة اهتمامنا من الموضوع إلى الكاميرا، بل تجذب الانتباه إلى العلاقة بين الاثنين، وهو ما قد يكون أكثر واقعية وأكثر أخلاقية، حيث إن هناك في الحقيقة علاقة.

وبالفعل فإن العديد من أفضل لقطات التتبع وأكثرها غنائية هي المعادل السينمائي لممارسة الحب، حيث إن السينمائي يغازل موضوعه، ثم يتحد معه، والتتبع يصبح العلاقة، واللقطة هي اتحاد السينمائي والموضوع، إن المحصلة أكبر من مجرد مجموع الأجزاء.

ويبرز كل من إف دابليو مورناو F. W. Murnau وماكس أوفولس Max Ophüls في تاريخ الكاميرا المتحركة، فقد كان استخدامهما لها في جوهره إنسانيًا، لخلق احتفاء غنائي بموضوعاتهما، وليشركا المتفرج بشكل أكثر عمقًا. كما أن ستانلي كوبريك - وهو سينمائي ارتبط بلقطات التتبع - استخدم حركة الكاميرا لإدماج جمهوره، ولكن بطريقة باردة وأكثر ذهنية. (بحلول عام ٢٠٠٢ أتاحت التطورات التقنية للمخرج الروسي ألكسندر سوكوروف أن يصنع لقطة تتبع لا مثيل لها: التقاطة واحدة استمرت ٩٩ دقيقة في فيلمه "الطوف الروسي المترجم"). واستكشف مايكل سنو Micheal Snow - السينمائي والفنان التجريدي المهم - بقدر كبير من العمق الإمكانية المهمة للكاميرا المتحركة في سلسلة من ثلاثة أفلام مهمة.

ففيلم سنو "الطول الموجي" (١٩٦٧) لقطة زووم لا تتوقف، تستمر خمسًا وأربعين دقيقة، يأخذنا من صورة لأسطح أبنية نيويورك في إجمالها، إلى لقطة تفصيلية لصورة فوتوغرافية معلقة على الحائط في الطرف الآخر من غرفة كبيرة. وإمكانية أبسط حركة بانورامية من اليسار إلى اليمين وجيئة وذهابًا تم استكشافها في فيلم سنو "جيئة وذهابًا"، حيث وضع الكاميرا في قاعة دراسية خاوية، ثم الحركة البانورامية المستمرة

والسريعة على قطاع من ٧٥ درجة، وعلى فترات تتراوح بين ١٥ دورة إلى ٦٠ دورة كل دقيقة. وفيلم سنو الأهم هو "المنطقة المركزية" (١٩٧٠-١٩٧١)، ويستمر ثلاث ساعات، ويعطى "خريطة" لكرة كاملة من فضاء يحيط بالكاميرا من كل الأنحاء. وبنى سنو تحكمًا عن بعد فى الكاميرا، ووضعها على منطقة بعيدة وصخرية فى شمال كويبك، ويتم التحكم فيها من وراء صخرة. إن الكاميرا تنقض، وتدور، وتدوم، وتنقلب، وترتفع فى حركة تيلت، وحركات متعرجة، وأقواس، وتصنع الرقم ٨ فى عديد من الأشكال، مع أنه ليس هناك شيء مرئى فيما عدا المنظر الطبيعى القاحل، والأفق، والشمس. والتأثر هو التحرر الكامل للكاميرا من الموضوع ومن المصور. والفضاء الكروى الذى يحيط بها يصبح مادة خامًا فى أنماط الحركة المعقدة عند سنو. إن الحركة تصبح كل شىء.

والسمة التحررية المجردة لصور سنو تقودنا مباشرة إلى أن نضع فى اعتبارنا آخر الخمسة متغيرات للقطة: وجهة النظر. فعلى عكس الأربعة متغيرات الأولى، فإن هذا متعلق بالميتافيزيقا أكثر من الهندسة. وعلى سبيل المثال، فإن وجهة فيلم "المنطقة المركزية" هى أنه ليست فيه وجهة نظر، أو بالأحرى إنها وجهة نظر مجردة وعالمية شاملة. ومع ذلك فإن معظم الأفلام الروائية تُظهر نوعًا ما من وجهة النظر الذاتية. وهى تتراوح من وجهة النظر الموضوعية للقطات العامة، والبؤرة العميقة، واللقطة الساكنة، إلى تناول أكثر ذاتية فى اللقطات القريبة، والبؤرة الضحلة، والكاميرا المتحركة. لقد لاحظنا من قبل أن للكاميرا المتحركة عنصرًا أخلاقيًا متأصلاً فيها، ومسألة وجهة النظر فى قلب هذه الشفرة الأخلاقية، ولقد بدأ النقاد وعلماء السيميوطيقا الآن فقط فى دراسة هذه الظاهرة بشكل خاص.

فعندما نضع فى اعتبارنا أن التجربة الفنية التى وضعناها فى الفصل الأول، وهى أن أخلاقيات السينما جوهرية، فى سمة وشكل العلاقات بين السينمائى والموضوع والعمل الفنى والجمهور، وكل الأفكار حول السينما يجب أن تنبع من هذه المسألة وتعود إليها.

إن وجهة النظر أسهل في وصفها في السرد النثرى: فالرواية التى تروى بواسطة شخص في القصة هي بضمير المتكلم، والتى تروى بواسطة شخص من خارجها هى بضمير الغائب، أى براوٍ يعرف كل شيء وموجود فى كل مكان. والراوى بضمير المتكلم إما أن يكون شخصية كبرى أو صغرى في الأحداث، أما الراوى الخارجى فيتم تطويره أحيانًا كشخصية منفصلة، وأحيانًا لا وجود له كشخصية فيما عدا أنه يمثل شخصية المؤلف. والسينما تستطيع أن تحاكى هذه النماذج الروائية.

ومعظم الأفلام، مثل معظم الروايات، تُروى من وجهة نظر خارجية عالمة بكل الأحداث وموجودة في كل مكان. إننا نرى ونسمع ما يريد المؤلف منا أن نرى ونسمع. ولكن عندما نصل إلى أسلوب ضمير المتكلم - الذى اثبت فائدته فى الرواية النثرية بسبب الأصداء التى يمكن تطويرها بين الأحداث وشخصية الراوى - فإن هناك مشكلات تظهر فى السينما. إن من السهل بما فيه الكفاية أن نسمح لشخصية فى فيلم أن تروى القصة، والصعوبة هنا أننا نرى ونسمع ما يحدث، لكننا فى الرواية نسمع ما يحدث. وكما لاحظنا من قبل، فإن فيلم روبرت مونتجمرى Robert Montgomery "سيدة فى البحيرة" (١٩٤٥) أشهر مثال للالتزام الصارم بتطبيق قاعدة ضمير المتكلم فى السينما، كما أنه أوضح مثال على فشل ذلك.

وفى فيلم "الخوف من خشبة المسرح" (١٩٥٠)، اكتشف ألفريد هيتشكوك - بنوع من خيبة الأمل - أن ضمير المتكلم فى السينما يحتشد بالمشكلات حتى عند استخدامه تقليديًا. فى هذا الفيلم جعل هيتشكوك إحدى الشخصيات تروى مشهد فلاش باك، كاذبة فى روايتها.

رأى الجمهور الكذبة على الشاشة، وعندما اكتشف فيما بعد أنها كانت زائفة كان رد الفعل هو الغضب، حيث لم يكن بقدرته قبول إمكانية أن "الصورة" تكذب، رغم القبول تمامًا بأن "الشخصية" كاذبة. إن الصورة على الشاشة تكتسب هالة دائمة من الصدق.

وبحلول أوائل الأربعينيات، طورت هوليوود أسلوبًا بالغ النعومة والفاعلية وقابلاً للفهم خاصًا بوجهة النظر. إن اللقطة التأسيسية العامة هى التى تؤسس المكان، والزمان فى العادة، وبعض المعلومات الضرورية أحيانًا. وكان هيتشكوك أستاذًا فى اللقطة التأسيسية. ولقطة البان والتتبع الافتتاحية من فيلم "النافذة الخلفية" (١٩٥٤) على سبيل المثال تخبرنا أين نحن، ولماذا نحن هنا، ومع من، وماذا يحدث الآن، وماذا حدث قبل وصولنا إلى هنا، ومن هم شخصيات القصة الأخرى، كما قد توحى بالطرق المحتملة التى يمكن أن تسير فيها القصة، كل ذلك دون جهد، وبسرعة، وبلا كلمة منطوقة واحدة، وفقرات الحوار مكثفة فى ثوان من الزمن السينمائى.

وأسلوب الحوار فى هوليوود مماثل فى فاعليته. إننا نبدأ فى العادة بلقطة للاثنين اللذين يتحدثان (لقطة تأسيسية لاثنين)، ثم ننتقل إلى مونتاج فى لقطات لشخصية واحدة، مع تحدث أحدهما وإنصات الآخر. وعادة ما تكون هذه لقطات "من فوق الكتف"، وهو استخدام مثير للاهتمام لشفرة أو نظام شفرى، حيث إنه يوحى بوجهة نظر من يتكلم لكنه يفصله جسمانيًا أيضًا - إنك تنظر من فوق كتفه، ولقطة الشخصية الأولى من وجهة نظر الشخصية الثانية (أو بالأحرى من فوق كتفها) تسمى عادة لقطة الزاوية العكسية. وإيقاعات هذا التكنيك الثابت للقطة واللقطة العكسية يدمج المتفرج تمامًا، حيث يجد نفسه محاطًا بالمحادثة.

إن ذلك هو الأسلوب كلى الوجود فى أعلى تجلياته، حيث إنه يسمح لنا أن نرى كل شىء من منظور مثالى. وهناك تقنيات أكثر معاصرة، تميل إلى التأكيد على انفصال الكاميرا وفرديتها، وهى التقنيات التى تتيح لنا أن "نرى كل شىء"، ولكن دائمًا من وجهة نظر منفصلة ومميزة. وعلى سبيل المثال فإن كاميرا أنطونيونى تقف عند مشهد لم تدخله الشخصية بعد، أو بعد أن تغادر الشخصية المشهد.

والتأثير هو التأكيد على البيئة المحيطة أكثر من الشخصية والحدث، وعلى السياق أكثر من المحتوى والمضمون. إننا قد نطلق على ذلك وجهة نظر "ضمير الغائب": حيث تتخذ الكاميرا شخصية خاصة بها، منفصلة عن الشخصيات الأخرى.

وفى الأسلوب كلي الوجود - سواء كان هوليوديًا أو حديثًا - هناك استخدامات للقطة وجهة النظر (POV). والتعليق على شريط الصوت قادر فى الأغلب على تعزيز الإحساس بمنظور الشخصية للأحداث. ومع ذلك؛ فإن الصورة الموجودة دائمًا والتى تحمل بعدًا نفسيًا يؤدى إلى إضعاف المنظور. إننا فى الكلمة المطبوعة لا نحتاج دائمًا إلى أن "ننظر" إلى حدث، فالكاتب لا يصف أو يحكى دائمًا، إنه يفسر أحيانًا ويصوغ أفكارًا ونظريات. ومع ذلك، فبسبب وجود الصورة فى السينما، هناك دائمًا عنصر الوصف، حتى عند استخدام شريط الصوت للتفسير، والتفكير، والمناقشة. وذلك هو أحد أهم الفوارق بين السرد النثرى والسرد السينمائى. ومن الواضح أن الطريقة الوحيدة للتغلب على هذه الطبيعة الوصفية الدائمة للصورة السينمائية هى حذفها تمامًا، وفى تلك الحالة يمكن لشريط الصوت أن يضاعف القوة التحليلية المجردة للغة المكتوبة. ولقد قام جان لوك جودار بالتجريب فى هذا التكنيك فى الأفلام التى تميل إلى النظريات فى أواخر الستينيات، حيث كانت الشاشة أحيانًا سوداء بلا صورة، فى الوقت الذى نستمع فيه إلى كلمات على شريط الصوت.

الصوت

إذا كانت الصورة تمثل عائقًا من نوع ما بالنسبة للسرد السينمائى من خلال وجهة النظر، فإن الصوت - ووجوده الدائم - يمثل مزية واضحة. ويحدد كريستيان ميتز خمس قنوات من المعلومات فى السينما: (١) الصورة البصرية، (٢) الكلمة المطبوعة والرسوم الأخرى، (٣) الكلام، (٤) الموسيقى، (٥) الضجيج (المؤثرات الصوتية). ومن المثير للاهتمام أن أغلب هذه القنوات سمعية أكثر منها بصرية. وبدراسة هذه القنوات باعتبارها الطريقة التى تتواصل بها، فإننا نكتشف أن اثنتين منهما فقط مستمرتان، الأولى والخامسة. أما الثلاثة الأخرى فمتقطعة، فهى تظهر وتختفى، ومن السهل أن نتصور فيلمًا بدون كلمات مطبوعة، وكلام، وموسيقى.

والقناتان المستمرتان ذاتاهما تصلان بطرق منفصلة ومميزة. إننا "نقرأ" الصور بتوجيه اهتمامنا، لكننا لا نقرأ الصوت، على الأقل بالطريقة الواعية ذاتها. إن الصوت ليس كلي الوجود فقط، ولكنه كلي الاتجاه. وبسبب ذلك النفاذ الشامل، فإننا نميل إلى أن نقلل من أهميته. إن الصور يمكن التلاعب بها بالعديد من الطرق المختلفة، وهذا التلاعب واضح نسبيًا، أما بالنسبة للصوت، حتى التلاعب المحدود يظل غامضًا ونميل إلى تجاهله.

وفي ذلك النفاذ الشامل للصوت السمة الأكثر جاذبية للصوت. إنه يحقق كلاً من المكان والزمان. وهو ضروري لخلق مكان الحدث أو "طابع الغرفة"، اعتمادًا على الصدى، والهارمونيات، والبصمة الخاصة لموقع الأحداث. إن الصورة الثانية تدب فيها الحياة عندما يضاف شريط الصوت، الذي يمكن أن يخلق إحساسًا بمرور الزمن. وبمعنى نفعي، يُظهر الصوت قيمته بخلق أساس من الاستمرارية لدعم الصورة، التي تجذب في العادة اهتمامًا واعيًا أكثر. وبشكل طبيعي؛ فإن الكلام والموسيقى تأخذان اهتمامًا لأن لهما معنى محددًا. لكن "الضجة" على شريط الصوت – "المؤثرات الصوتية" – بالغة الأهمية، فهنا يحدث البناء الحقيقي لمحيط البيئة الصوتية.

لكن "الضجة" و"المؤثرات" هي عناوين ضعيفة حقًا بالنسبة لفن له قيمة. ومن الممكن أن نطلق على هذا العنصر من شريط الصوت "الصوت البيئي"، وتأثير الصوت البيئي يتم الشعور به – وملاحظته – في الموسيقى المعاصرة، خاصة الحركة المعروفة باسم "الموسيقى الملموسة" musique concrete. وحتى الكلام المسجل قد تأثر بهذه القدرة الجديدة. وفي الأيام العظيمة للراديو، كانت "المؤثرات الصوتية" محدودة بتلك التي يمكن صنعها ماديًا. لكن ظهور الملفات الصوتية، والتسجيل على تراكات متعددة، والأصوات الرقمية التي يتم التلاعب بها كومبيوتريًا، قد جعل من الممكن للفنيين في مجال المؤثرات الصوتية خلق مجال لانهائي من كل من الأصوات الطبيعية والأصوات الجديدة الاصطناعية تمامًا.

والعديد من أفضل الدراما الصوتية الحديثة (والتى ظهرت أساسًا على أسطوانات ومحطة الإذاعة الجماهيرية العامة) قد أدركت الإمكانية غير العادية لما تعودنا أن نطلق عليه المؤثرات الصوتية. وكان جاريسون كيلور Garrison Keillor هو الوحيد تقريبًا الذى حافظ على برنامج المنوعات الإذاعي حيًا لما يزيد على ثلاثين عامًا، وجعل من تقديم نمر المؤثرات الصوتية ثابتة فى كل حلقة من حلقات برنامج "رفيق منزل المراعى"، فقد كان يعمل أنها قلب فن الراديو. كما أن روبرت كرلويش كان أكثر معلقى الراديو إبداعى فى الثلاثين عامًا الماضية، ومهتمًا بنفس المؤثرات الخاصة، حيث كان يغزل المؤثرات الثرية في فقرات تعليقه. كما أن الموسيقى المعاصرة تختفى أيضًا بهذا الفن الذى لم يكن سابقًا يلقى الاحترام.

كما أن السينما بدورها أدركت قيمة الصوت الجوهرية. وعلى سبيل المثال كان الفيلم الموسيقى فى أوائل أيام السينما الصامتة نوعًا من السينما البصرية الرائعة. ووضع باسبى بيركلى تجسيدات بصرية معقدة لأفكار موسيقية من أجل جذب اهتمام الجمهور. ومع ذلك فإن القالب السينمائى الموسيقى الآن فى أقوى حالاته أقرب إلى حفل موسيقى بسيط. إن شريط الصوت يحمل الفيلم، بينما تخدم الصور شريط الصوت.

ويمكننا أن نضع تصورًا عن السينما غير الموسيقية فى هذا المجال أيضًا. ففى إنجلترا، حيث استمرت الدراما الإذاعية لمدة أطول من الولايات المتحدة، استمر تقليد من الدراما السمعية من "عروض الفتوات" فى الخمسينيات، حتى "سيرك مونتى بايثون الطائر" فى السبعينيات.

وفى الولايات المتحدة كان الكثير من أفضل الكوميديا سمعية منذ أيام الفودفيل، بداية من الكبار جاك بينى Jack Benny، وجورج بيرنز Heorge، وفريد ألين Fred Allen، وأعطتنا هذه التقاليد الحيوية، وإن كانت ذات سمعة أقل شخصيات مثل نيكولز، وماى، وميل بروكس، وبيل كوسبى، والأبنية "السينمائية" المعقدة لمسرح فايرساين وألبيرت بروكس، وأعمال بيللى كريستال، ووبى جولدبيرج، جيرى ساينفيلد، ستيفن

رايت، لويس بلاك. والكثير من الكوميديا المعاصرة تمتد بحدود تقاليد الفودفيل القديمة: لقد انتقل الفنانون السمعيون إلى أشكال أكثر تعقيداً.

وفي السينما، صنع فيلم فرانسيس فورد كوبولا "المحادثة" (١٩٧٤) بالنسبة للصورة السمعية ما فعله فيلم "تكبير" (١٩٦٦) بالنسبة للصورة التصويرية أو البصرية قبل ثماني سنوات. وبينما من المؤكد أن شريط الصوت يستطيع أن يدعم تأكيداً أكبر مما يفعله، فإنه لا يمكن فصله عن الصور. والكثير من اللغة التي نستخدمها لمناقشة شفرات شريط الصوت يتناول العلاقة بين الصوت والصورة. ويقترح سيجفريد كراكاور Siegfried Kracauer التفريق بين الصوت "الفعلي"، الذى يربط منطقيًا بين الصورة والصوت، والصوت "التعليقي" الذى لا يفعل ذلك. والحوار بين الناس فى المشهد هو صوت فعلي، بينما الحوار بين ناس غير موجودين فى المشهد هو صوت تعليقى. (إن سينمائيًا بارعًا فى استخدام الصوت – مثل ريتشارد ليستر، والذى تتسم أفلامه فى جانب منها بشرائط صوت بُذل فيها جهد كبير – يستخدم فى العادة الحوار بين أناس موجودين فى اللقطة، لكنهم ليسوا جزءًا من حدث المشهد).

واستخدم المخرج وصاحب النظرية كاريل رايز Karel Reisz مصطلحات مختلفة قليلاً. فقد كتب نصًا مهمًا حول المونتاج، وبالنسبة له فإن الصوت كله ينقسم إلى "متزامن" و"غير متزامن". والصوت المتزامن له مصدره داخل الكادر (وعلى فنان المونتاج أن ينجح فى تحقيق هذا التزامن)، أما الصوت غير المتزامن فيأتى من خارج الكادر.

وبالجمع بين هذين الصوتين (وأنا هنا مدين لكتاب وين شاربلز جونيور "جماليات الصوت السينمائى")، نحصل على مركب ثالث، طرفاه هما الصوت "الموازى" والصوت "الكونترابونطى". والصوت الموازى فعلى، ومتزامن، ومرتبط بالصورة، بينما الصوت الكونترابونطى يقدم تعليقًا، وهو غير متزامن، ويعارض الصورة وفى تقابل معها. وليس هناك فرق بين إذا ما كنا نقصد الكلام، أو الموسيقى، أو الصوت البيئى: فالثلاثة يمكن أن تكون موازية أو كونترابونطية، فعلى أو تعليقى، متزامن أو غير متزامن.

والفرق بين الصوت المتوازى والكونترابونطى قد يكون هو العامل الحاكم. فذلك المفهوم لشريط الصوت إذا ما كان يعمل منطقيًا مع أو ضد الصورة، يقدم الجدل الجمالي الأساسي للصوت. وأسلوب هوليوود فى الصوت هو التوازى بقوة، فالموسيقى خلال أفلام الثلاثينيات كانت تؤكد على المشاهد، وتعطيها السمة والصفة، حتى أن أكثر الصور سذاجة تصبح أخاذة ونفاذة للعواطف، ومؤلفة بواسطة مؤلفين يضعونها على كل شريط الصوت تقريبًا. وكان إيريك فولفانج كورنجولد وماكس ستاينر هما أشهر مؤلفين لتلك الموسيقى التى تسيطر عليها العواطف.

وخلال التجريب فى سنوات الستينيات والسبعينيات، أعطى الصوت الكونترابونطى مسحة المفارقة الساخرة لأسلوب الموسيقى السينمائية. وكان شريط الصوت ينظر إليه فى العادة باعتباره مساويًا للصورة، ولكن مختلف عنها، وعلى سبيل المثال قدمت مارجريت دوراً بالتجريب فى شريط الصوت التعليقى المنفصل تمامًا عن الصورة، كما فى فيلم "أغنية الهند" (١٩٧٥). وعندما نشاهد اليوم أفلام السبعينيات الأمريكية، قد يدهشك ندرة الموسيقى، فالسينمائيون آنذاك لم يريدوا الاعتماد على الأساس العاطفى الذى يقدمه شريط الصوت المستمر، بينما أرادوا تركيز الانتباه على الصورة.

وفى الثمانينيات، عادت هوليوود إلى الموسيقى الموازية. وكتب جون ويليامز Jhon Williams موسيقى شريط صوت عدد من الأفلام الناجحة جماهيريًا فى أواخر السبعينيات وخلال الثمانينيات، مثل "الفك المفترس" (١٩٧٥) و"حرب النجوم" و"وحدى فى المنزل" (١٩٩٠) و"حديقة الديناصورات" (١٩٩٣)، وحددت هذه الأفلام التيمات الموسيقية لجيل كامل، كما فعل جيل كامل قبله. لكن ماتزال الموسيقى تستخدم للتعليق أيضًا. وعلى سبيل المثال؛ فإن موسيقى الروك تقدم للسينمائيين مخزونًا من التيمات لأفكار ومشاعر حديثة، كما فى فيلم جورج لوكاس George Lucas "جرافيتى أمريكى" (١٩٧٣)، ولورانس كاسادان "الارتعادة الكبرى" (١٩٨٣)، أو أى من أفلام جون هيوز التى توضح ذلك تمامًا.

ومن المفارقات أن الموسيقى - التى اعتبرت دائمًا أقوى عنصر تعليقى غير متزامن على شريط الصوت - قد أصبحت الآن بالغة الانتشار فى الحياة الحقيقية، حتى أن السينمائى يستطيع الحفاظ على تزامن صارم للأصوات الحقيقية، وفى الوقت ذاته يصنع شريط صوت موسيقيًا كاملاً. لقد جعلت أجهزة الاستماع للموسيقى، والمنتشرة فى الحياة، جعلت من الحياة فيلمًا موسيقيًا.

المونتاج

الكلمة المستخدمة لعملية وضع اللقطات معًا هى "القطع" أو "التوليف"، لكن المصطلح فى أوربا هو المونتاج. إن الكلمة الأمريكية توحى بقص الأجزاء غير المطلوبة من المادة المصورة. لقد وصف (النحات من عصر النهضة - المترجم) ميكلانجلو فن النحت ذات مرة على أنه اقتطاع للصخور الزائدة من أجل اكتشاف الشكل الطبيعى للعمل النحتى داخل قطعة الرخام. لكن مصطلح "المونتاج" يوحى بفعل البناء، والبدء بالمادة الخام. وبالفعل فإن الأسلوب الكلاسيكى للتوليف فى هوليوود خلال الثلاثينيات والأربعينيات - وعاد جزئيًا فى الثمانينيات - هو ما يطلق عليه الفرنسيون "الديكوباج الكلاسيكى"، ويتسم بالنعومة، والتدفق، والإيجاز. أما المونتاج الأوربى - منذ أيام التعبيرية الألمانية وإيزنشتين فى العشرينيات - فكان يتسم بعملية التركيب، حيث تتم رؤية الفيلم على أنه عمل يتم بناؤه وليس توليفه. وهذان المصطلحان يعبران عن موقفين أساسيين تجاه هذه العملية.

فبينما يتصف الميزانسين بانصهار عناصر معقدة، فإن من المدهش أن المونتاج بسيط، على الأقل على المستوى الجسمانى والمادى. وهناك طريقتان فقط للجمع بين قصاصتين سينمائيتين معًا: فقد يتم تراكبهما (التعريض المزدوج، المزج، الصور المتعددة)، أو مجرد لصق نهاية إحداهما ببداية الأخرى. والطريقة الثانية تكاد أن تكون هى السائدة بالنسبة للصور، بينما الأصوات تطوع نفسها أكثر للطريقة الأولى، ومن هنا يأتى اسم هذا الجزء من العمل السينمائى: المزج الصوتى أو المكساج.

وفى لغة مهن المشتغلين بالسينما، تستخدم كلمة "المونتاج" بثلاث طرق مختلفة. فبالإضافة إلى المعنى الأساسى، فإن لها استخدامات أكثر تخصصًا:

- عملية جدلية ديالكتيكية تخلق معنى ثالثًا من المعنيين الأصليين فى اللقطتين اللتين يتم جمعهما.

- عملية حيث عدد من اللقطات القصيرة يتم غزلها معًا لتوصيل قدر كبير من المعلومات فى زمن قصير.

وهذا الاستخدام الأخير هو ببساطة حالة خاصة من المونتاج العام، أما العملية الجدلية فمتضمنة فى أى مونتاج، بشكل واعٍ أو غير واعٍ.

لقد تطور الديكوباج الكلاسيكى - أسلوب هوليوود فى البناء - تدريجيًا إلى مجموعة عريضة من القواعد والإجراءات، وعلى سبيل المثال، تكون البداية دائمًا بلقطة تأسيسية، ثم الانتقال من التعميم إلى التفاصيل، أو القاعدة العملية لتوليف مشاهد الحوار التى تبدأ بلقطة "ماستر" ثم استخدام لقطات ولقطات عكسية. وكل ممارسات المونتاج فى قواعد اللغة الهوليودية تم تصميمها لتحقيق انتقالات ناعمة من لقطة إلى أخرى، وتركيز الاهتمام على الحدث. وكان ما يساعد على الحفاظ على تدفق الحدث يعتبر جيدًا، أما ما لا يفعل ذلك فيعتبر سيئًا.

وفى الحقيقة، فإن أى نوع من المونتاج يتحدد فى النهاية طبقًا للحدث الذى يصوره. والصور الثابتة يمكن جمعها معًا طبقًا لإيقاع معين من تتابع اللقطات. واللقطة التى تستغرق زمنًا ويحدث فيها حركة تتطلب أن توضع الحركات داخل اللقطة فى الاعتبار عند التوليف. والقطع القافز - حيث يتم التدخل بانقطاع الحركة الطبيعية بين لقطة وأخرى - يقدم نموذجًا مثيرًا للاهتمام بالطرق المتعارضة؛ حيث يقدم الديكوباج الكلاسيكى والتوليف المعاصر يعالجان مشكلة.

لقد كان "القطع غير المرئى" فى سينما هوليوود هو الهدف، واستخدم القطع القافز كأداة لضغط الزمن الميت. إن رجلاً يدخل غرفة كبيرة عليه أن يقطع مثلاً المسافة

بين الباب حتى مكتبه، وهنا القطع القافز هو الذى يحافظ على سرعة الإيقاع بحذف معظم حدث اجتياز الغرفة الكبيرة، لكن ذلك يجب أن يحدث دون أن يلاحظ المتفرج هذا القطع المونتاجى. والقواعد اللغوية السينمائية فى هوليوود تقضى بالتخفيف من الزمن الميت؟ إما بالقطع إلى عنصر آخر فى المشهد (المكتب نفسه مثلاً، أو شخص آخر فى الغرفة)، أو بتغيير زاوية الكاميرا بدرجة كبيرة كافية تجعل من اللقطة الثانية تأتى من وضع مختلف للكاميرا. ومجرد قص جزء غير مطلوب فى لقطة من زاوية معينة غير مسموح به، فهذا التأثير سوف يصبح مربكًا طبقًا للقواعد الهوليودية.

ومع ذلك، فإن الأسلوب الحديث يسمح بحرية أكبر. فى فيلم جان لوك جودار "اللاهث" (١٩٥٩)، أصيب بعض علماء الجمال بالذهول بسبب القطع القافز فى لقطة متوسطة، ولم يكن لهذا القطع قيمة نفعية، كما أنه كان مربكًا. وحتى جودار نفسه لم يعد إلا نادرًا لهذه الأداة فى الأفلام اللاحقة، لكن بناءه "الذى لا يتبع قواعد لغوية" ثم استيعابه فى أسلوبيات مونتاجية عامة، وأصبح مسموحًا الآن بالقطع القافز لتحقيق تأثير إيقاعى. وحتى القطع القافز البسيط الذى يخدم وظيفة معينة أصبح أكثر نعومة، فإذا تم توليفه من لقطة واحدة (ذات زاوية واحدة)، فإنه يتم تنعيمها بواسطة المزج السريع.

وأدت الأفلام الحيوية للمخرج ريتشارد ليستر Richard Lester خلال الستينيات – خاصة الأفلام الموسيقية "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤)، و"النجدة !" (١٩٦٥)، و"شىء ظريف حدث فى الطريق إلى المنتدى" (١٩٦٦) – إلى أن أصبح القطع القافز أكثر جماهيرية، وسريعًا، ولا يتبع القواعد اللغوية. وعبر الزمن، أصبح هذا الأسلوب الجرئ فى التوليف معتادًا، ويشهده الآن الناس كل ليلة فى مئات نمر الفيديو الموسيقى على محطة "إم تى فى" وعدد لا يحصى من الإعلانات. ولأن صور الفيديو هذه تسيطر الآن على حياتنا فإن من الصعب أن نفهم كيف أن هذه التقنيات بدت جديدة ومبتكرة خلال الستينيات. ولأن هذا الأسلوب شديد الانتشار الآن فى التليفزيون، يجب أن يعتبر ليستر – على الأقل بمعنى من المعانى – أكثر أسلوب سينمائى مؤثر منذ دى دابليو جريفيث. والقليل

من التقنيات الموجودة حاليًا (ى مثل تغيير الأشكال بالكومبيوتر) هى فقط التى لم يحاول ريتشارد ليستر استخدامها في الستينيات. (وعند ذلك الحين، قام البيتلز والفرق الموسيقية الأخرى باستكشاف الكثير من الموسيقى المعاصرة).

ومن المهم أن نلاحظ أن هناك بالفعل عمليتين تجريان عند توليف اللقطات. الأولى هى وصل اللقطتين. ومع ذلك فإن المهم أيضًا تحديد طول أى لقطة، حيث إنها على علاقة باللقطة السابقة واللقطة اللاحقة، كما أنها تتعلق بالحدث في اللقطة. والديكوباج الكلاسيكى يتطلب أن يتم قطع اللقطة بطريقة لا تجعل التوليف يتدخل فى الحدث الرئيسى للقطة. وإذا أردنا أن يتصاعد الحدث فى كل لقطة ثم يتراجع، فإن قواعد هوليوود تتطلب القطع فور ذروة المشهد. ومع ذلك فإن مخرجين مثل ميكلانجلو أنطونيونى قام بعكس هذا المنطق، بالحفاظ على اللقطات طويلة بعد الذروة. والنموذج المثالى على ذلك هو اللقطة الأخيرة من فيلم "المسافر العابر" (١٩٧٥).

وربما يمكن رؤية القيمة الإيقاعية للمونتاج فى الشكل الأفضل فى شفرة "المونتاج المتسارع"، حيث يتصاعد الاهتمام فى المشهد، وتأتى الذروة من خلال لقطات تزداد قصرًا وتنتقل بين موضوعين (وهو ما يُرى عادة فى مشاهد المطاردات). وأشار كريستيان ميتز Christian Metz إلى المونتاج المتسارع باعتباره شفرة سينمائية متفردة (رغم أن فرقة الموسيقى النحاسية عند تشارلز أيفز تصور هذا النوع من القطع المتبادل فى الموسيقى). ويشير المونتاج المتسارع إلى نوع ثانٍ من التوليف.

ولا يستخدم المونتاج فقط لخلق استمرارية بين اللقطات فى مشهد، ولكن أيضًا لتحويل مجرى الزمن فى الفيلم. والمونتاج "المتوازى" يسمح للسينمائى بالتبادل بين قصتين قد تكون بينهما علاقة أو لا تكون هناك علاقة. (المونتاج المتسارع هو نوع خاص من المونتاج المتوازى). والفلاش باك والفلاش فورود يسمحان بالتراجع إلى الماضى والتنبؤ بالمستقبل. والمونتاج "الملتف حول نفسه" يسمح برواية مشهد بدون اعتبار للتعاقب الزمنى، حيث يمكن إعادة حدث، ويمكن توليف اللقطات بدون نظام. وكل من هذه الامتدادات لشفرات المونتاج ترمى إلى خلق شىء مختلف عن التعاقب

الزمن في المونتاج ذاته، وهذا عامل لا ينال إلا القليل جداً من التأكيد في مونتاج استمرارية الديكوباج الكلاسيكي.

ولعل أكثر أداة جدلية شائعة هي القطع المطابق، الذي يربط بين مشهدين مختلفين منفصلين بواسطة تكرار حدث أو شكل، أو نسخ الميزانسين. والقطع المطابق في فيلم ستانلي كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨)، بين عظمة من فترة ما قبل التاريخ تدور في الهواء، وسفينة فضاء من القرن الحادي والعشرين تدور في الفضاء، ربما كان أكثر قطع مطابق طموحًا في التاريخ، حيث إنه يحاول أن يوحد بين ما قبل التاريخ والمستقبل الأنثروبولوجي، في الوقت ذاته الذي يخلق معنى خاصًا داخل اللقطة نفسها، بالتأكيد على وظائف كل من العظمة والمحطة الفضائية كأدوات، كامتدادات للقدرات الإنسانية.

وقد لا تكون شفرات المونتاج واضحة مثل شفرات الميزانسين، لكن ذلك لا يعني بالضرورة أنها أقل تعقيداً. والقليل من أصحاب النظريات هم الذين تجاوزوا التفريق بين المونتاج المتوازي، ومونتاج الاستمرارية، والمونتاج المتسارع، والفلاش باك، والمونتاج الملتف على ذاته. وفي عشرينيات القرن العشرين، امتد في أي بودوفكين، وسيرجي إيزنشتين، بنظرية المونتاج إلى ما وراء هذه الاهتمامات العملية في جوهرها. وحدد بودوفكين خمسة أنواع أساسية من المونتاج: التناقض، والتوازي، والرمزية، والتزامن، واللايتموتيف، ثم طور بعد ذلك نظرية عن التفاعل بين اللقطات التي تعرف بشكل عام باسم "توليف العلاقات" أو "خلق رابطة". ومن ناحية أخرى، رأى إيزنشتين العلاقة بين اللقطات باعتبارها تصادمًا وليس رابطة، وحدد نظرية لتناول العلاقات بين عناصر لقطات منفردة بالإضافة إلى كل اللقطات ذاتها، وأطلق على ذلك "مونتاج التجاذب". وكل من هاتين النظريتين سوف يتم مناقشتها بالتفصيل في الفصل الخامس.

وفي أواخر الستينيات، حاول كريستيان ميتز الجمع بين هذه النظريات المختلفة في المونتاج، وبنى جدولاً حاول فيه تحديد كيف أن ثمانية أنواع من المونتاج مرتبطة

منطقيًا. وهناك عدد من المشكلات في تصنيفات ميتز، ومع ذلك فهي تتمتع في حد ذاتها بالذكاء، وتصف بالفعل معظم الأنماط الرئيسية للمونتاج.

لاحظ أن ميتز مهتم بالعناصر السردية - "التتابعات" - التي يمكن أن توجد داخل اللقطات وبين اللقطات، وهذا تنقيح مهم لأنها - كما لاحظنا سابقًا - تتضمن أن آثار العديد من أنواع المونتاج يمكن إنجازها داخل اللقطة دون قطع مونتاجي فعلي. وعلى سبيل المثال، عندما تتحرك الكاميرا حركة بانورامية من مشهد إلى آخر، فإن هذين المشهدين موجودان في علاقة مع بعضهما، تمامًا كما لو كان توليفهما معًا.

وذلك المخطط العظيم الذي صنعه ميتز يبدو للوهلة الأولى كما لو أنه يمنع أنواعًا ما، لكنه يكشف عند دراسته عن منطق حقيقي ومفيد. إنه يبدأ بتحديد نفسه بالقصاصات السينمائية الفردية القائمة بذاتها، وهي التي قد تكون مستقلة تمامًا عما أتى قبلها وما سوف يأتي بعدها، أو ما يطلق عليه ميتز "التتابعات"، وهي وحدات ذات علاقات لها معنى بين بعضها البعض. (قد نطلق عليها "مشاهد" أو "تتابعات"). وفي كل مرحلة من هذا النظام الثنائي، هناك مزيد من التفريق: فالقوس الأول تفرق بين اللقطات الموجودة بذاتها واللقطات ذات العلاقة، ومن الواضح أنه عامل أولي في تصنيف أنواع المونتاج، سواء كانت اللقطة ذات علاقة باللقطات المحيطة بها، أم لا. والقوس الثاني (قوس النهاية) يفرق بين التتابعات التي تعمل بالتعاقب الزمني وتلك التي لا تعمل بذلك. وبكلمات أخرى، فالتوليف إما أن يروي قصة (أو يطور فكرة) في تتابع ذي تعاقب زمني أم لا. والآن وعلى المستوى الثالث يتفرغ التفريق. إن ميتز يحدد نوعين منفصلين من التتابعات غير المتعاقبة زمنيًا: المتوازي والقوس. ثم يفرق بين نوعين من التتابعات ذات التعاقب الزمني: التتابع الذي يصف، والتتابع الذي يروي، وفي الحالة الأخيرة إما أن يروي بشكل خطي أو بشكل لا خطي، وفي الحالة الخطية، إما أن تكون مشهدًا أو تتابعًا لعدة مشاهد، وأخيرًا إذا كانت تتابعًا إما أن يكون عاديًا أو مؤلفًا من فقرات.

والنتيجة النهائية هى نظام من ثمانية أنواع من المونتاج، أو ثمانية تتابعات. واللقطة القائمة بذاتها (١) معروفة أيضًا باسم اللقطة المشهد أو اللقطة التتابع (رغم أن ميتز يضع أيضًا هنا أنواعًا محددة من اللقطات الدخيلة - وهى أجزاء منفصلة قصيرة موجودة لتقطع مجرى لقطة). والتتابع المتوازى (٢) قد تمت مناقشته سابقًا فيما يعرف جيدًا باسم التوليف المتوازى. أما تتابع القوس (٣) فهو من اكتشاف - أو اختراع - ميتز، ويعرِّفه على أنه سلسلة من المشاهد بالغة القصر تمثل وقائع يعطيها الفيلم باعتبارها أمثلة نمطية من نفس النظام أو الواقع، دون وضعها في تعاقب زمنى بأى حال فى علاقتها مع بعضها" (ميتز، ص ١٢٦).

إن هذا النوع أقرب إلى نظام من الإشارات أو التنويهات. وقد يكون المثال الجيد هو مجموعة الصور التى يبدأ بها جودار فيلمه "امرأة متزوجة" (١٩٦٤)، فهى تشير إلى مواقف معاصرة تجاه الجنس. وبالفعل، يبدو جودار في العديد من أفلامه مغرمًا بشكل خاص بتتابع القوس، حيث إنه يسمح للسينما بأن تعمل بطريقة تشبه إلى حد ما المقالة الأدبية.

والتتابع الوصفى (٤) يصف فقط، والعلاقة بين عناصره بطريقة مكانية وليست زمنية. ويكاد أى تتابع تأسيسى (مثل ذلك الذى سبق أن وصفناه مع فيلم "النافذة الخلفية") أن يكون مثالاً جيدًا على هذا التتابع الوصفى. والتتابع البديل (٥) يشبه كثيرًا التتابع المتوازى فيما عدا أن هذا الأخير يقدم مشهدين أو تتابعين منفصلين ليس بينهما رابطة سردية، بينما التتابع البديل يقدم عنصرين متوازيين أو متبادلين بينهما رابطة سردية. والتأثير هنا هو حدوث حدثين فى وقت واحد، كما فى مشاهد المطاردة، حيث يبادل المونتاج بين لقطات من يقوم بالمطاردة ومن تقع عليه المطاردة.

وإذا كانت الأحداث تحدث فى وقت واحد، فإنها تحدث الواحد بعد الآخر فى تتابع خطى، وهذا يؤدى بنا إلى الثلاثة تصنيفات الباقية للمونتاج عند ميتز: المشهد (٦)، ونوعين من التتابع: المبنى من فقرات (٧) والعادى (٨) وهناك قدر كبير من التشوش فى مفردات النقد السينمائى بين مفهوم المشهد ومفهوم التتابع، ونظام ميتز المعقد له

قيمة فى التحديد الدقيق الذى يقدمه. ويأخذ ميتز تعريفه للمشهد من لغة أهل المسرح، وفى المشهد، فإن تعاقب الأحداث - السرد الخطى - يكون مستمراً. أما فى التتابع، فهذا التعاقب متقطع، رغم أنه يظل خطيًا، وسردياً، وفى تعاقب زمنى، وذو علاقة مع العناصر الأخرى، لكنه ليس مستمراً.

والتفريق الأخير عند ميتز بين التتابع ذى الفقرات والتتابع العادى، وهو تقسيم ثنائى إلى حد ما. وفى التتابع ذى الفقرات يكون عدم الاستمرار منظماً، بينما هو فى التتابع العادى غير منظم. والمثال الجيد على التتابع ذى الفقرات هو من "المواطن كين"، حيث يصور أورسون ويلز التحلل المتزايد لزواج كين بمجموعة من فقرات متعاقبة على طاولة الإفطار. وفى الحقيقة أننا نستطيع أن نطلق على ذلك "تتابع مشاهد"، وهو من السمات الكبرى لتتابع الفقرات، حيث عناصره منظمة، وكل منها يبدو كما لو يتمتع بهوية خاصة به.

وقد تظل هذه الفروق غير واضحة. فبالنسبة لمعظم المتفرجين، فإن مفاهيم تتابع القوس والتتابع الوصفى قريبان من بعضهما حتى أن الفرق بينهما يصبح خادعًا. والتتابع المتوازى والتتابع البديل يقدمان الصعوبة ذاتها، كذلك التتابع ذو الفقرات والتتابع العادى. لكن رغم هذه المشكلات فإن ميتز يظل دليلاً مفيداً لمنطقة كانت - ومازال - منطقة ليس لها خريطة واضحة المعالم: البناء النحوى المعقد والمركب والمتحول دائمًا للسرد السينمائى. وسواء بدت هذه التصنيفات الثمانية ذات مصداقية حقيقية، فإن عوامل التفريق التى حددها بالغة الأهمية وتستحق أن نكررها:

- إما أن تكون القصاصة الفيلمية قائمة بذاتها أم لا.
- إما أنها متعاقبة زمنيًا أم لا.
- إما أنها وصفية أو سردية.
- إما أنها خطية أم لا.
- إما أنها مستمرة أم لا.

- إما أنها منظمة أم لا.

لقد كان علينا أن نصف علامات الترقيم السينمائية لنكمل ذلك المسح السريع للبناء النحوى للميزانسين والمونتاج. ولأن أدوات علامات الترقيم من السهل تحديدها، فإنها تحتل مكانًا مهمًا فى مناقشات اللغة السينمائية. وهى بلا شك مفيدة فائدة الفاصلة مثلاً بالنسبة للغة المكتوبة.

وأبسط نوع لعلامات الترقيم هو القطع المونتاجى البسيط، فهناك لقطة تنتهى، ولقطة ثانية تبدأ. أما "الظهور والاختفاء التدريجيان" فيجذبان الانتباه إلى البداية أو النهاية، كذلك "الحدقة" (كانت أداة مفضلة عند السينمائيين الأوائل لكنها لم تعد تستخدم الآن). أما "المسح"، حيث تزيح صورة ما صورة أخرى بالعديد من الطرق (الانقلاب بين الصورتين، الدوران، الدفع، الدوامة، عقارب الساعة)، فقد كان مفضلاً فى الثلاثينيات والأربعينيات. وتقدم شركات المؤثرات البصرية قائمة من عشرات أنواع المسح، لكنه يستخدم الآن فى السينما من أجل تحقيق تأثير الحنين إلى الماضى، رغم أنه وجد حياة جديدة فى التليفزيون، كما ظهرت أشكال جديدة له مع ظهور الصور الرقمية المولدة كومبيوتريًا.

وكانت "العناوين الداخلية" علامة ترقيم مهمة فى فترة السينما الصامتة، ومازال تستخدم فى بعض الأحيان اليوم. كما أصبح "الكادر الثابت" أو "المتجمد" شائعًا منذ أن استخدمه بنجاح فرانسوا تروفو فى فيلمه "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩). وقام السينمائيون فى الستينيات والسبعينيات بتحديث بعض أشكال علامات الترقيم القديمة، مثل الاختفاء التدريجى إلى الألوان بدلاً من الأسود (إنجمار بيرجمان)، أو القطع إلى كادرات ملونة فارغة (جودار). والدخول فى البؤرة والخروج منها (الدخول فى البؤرة عند بداية لقطة، أو الخروج من البؤرة عند الخروج منها) كان موازيًا للظهور والاختفاء التدريجيين، وكان أنطونيونى مغرمًا ببداية لقطة بخلفية خارج البؤرة، ثم يدخل الموضوع فى البؤرة إلى الكادر.

وكل تلك العلامات المتنوعة هى نوع من نقاط نهاية الجمل والفقرات. وقد يوحى الظهور والاختفاء التدريجيان بعلاقة ما، لكنها ليست رابطة مباشرة. ومع ذلك فإن المزج – الذى يطبع طبعًا مزدوجًا بين الاختفاء التدريجى والظهور التدريجى – يخلق رابطة. وإذا كانت هناك فاصلة فى السينما فهى المزج. ومن المثير للاهتمام يقدم عدداً من الأغراض: فهو يستخدم عادة للإشارة إلى الدخول فى فلاش باك، لكن يستخدم أيضًا فى مونتاج الاستمرارية مع القطع المونتاجى القافز، بينما يمكن فى الوقت ذاته أن يمثل مرور فترات طويلة من الزمن، خاصة إذا كان هناك تعاقب زمنى. إنها علامة الترقيم السينمائية التى تمزج الصور فى نفس الوقت الذى تربط بينها.

لقد درسنا الآن تكنولوجيا السينما ولغتها، ووضعنا هذا الوسيط الفنى فى سياق الفنون الأخرى، وحان الوقت لكى ندرس تاريخ تلك الطريقة الجديدة تمامًا من التواصل.

الفصل الرابع

شكل تاريخ السينما

"سرعان ما أصبح واضحًا أن هناك ربحًا معقولاً ممكنًا فى الاختراع".

"من الآن فصاعداً، تكون السينما مجرد مادة خام، واحدة من الاختيارات الممكنة المتاحة للفنان السينمائى".

الأفلام/ الفيلم/ السينما.

الأفلام: الاقتصاديات.

الفيلم: السياسة.

السينما: الجماليات.

خلق الفن: لوميير مقابل ميلييس.

الفيلم الروائى الطويل الصامت: الواقعية مقابل التعبيرية.

هوليوود: النمط الفيلمى مقابل المؤلف.

الواقعية الجديدة وما بعدها: هوليوود مقابل العالم.

الموجة الجديدة والعالم الثالث: الترفيه مقابل الاتصال.

نموذج ما بعد الحداثة: الديمقراطية، والتكنولوجيا، ونهاية السينما.

ما وراء السينما: ما وراء العالم الروائى، وما وراء الواقع.

الأفلام/ الفيلم/ السينما

النقاد الفرنسيون مغرمون بالتفريق بين "الفيلم" و"السينما"، فالجانب "الفيلمى" من الفن هو الذى يتعلق بالعلاقة بين هذا الفن والعالم من حوله، أما الجانب "السينمائى" فيتناول جماليات الفن والبناء الداخلى للفن. وفى الإنجليزية لدينا كلمة ثالثة هى "الأفلام" (movies)، والتى تقدم عنوانًا ملائمًا لجانب ثالث من هذا النشاط، وهو وظيفته أن يكون اقتصادية. وهذه الجوانب الثلاثة ذات علاقة وثيقة بين بعضها البعض بالطبع، كما أن "الأفلام" عند شخص ما قد تعنى "الفيلم" عند شخص آخر. لكننا بشكل عام نستخدم هذه الأسماء الثلاثة للفن بطريقة توازى هذا التفريق: "الأفلام" تشبه الفيشار الذى يصنع ليستهلك، أما "السينما" (على الأقل فى لغة أهل الصناعة فى أمريكا) فهى فن رفيع يحتشد بالجماليات، و"الفيلم" هو المصطلح الأكثر عمومية الذى نستخدمه بأقل قدر من المعانى المتضمنة.

وتاريخ الأفلام/ الفيلم/ السينما تاريخ ثرى ومعقد، رغم أنه يمتد قرنًا واحدًا فقط من الزمن. وتاريخ السينما مسألة تتعلق بعقود وأنصاف عقود. وهذا يعود فى جانب منه للطبيعة المتفجرة لظاهرة السينما، وبوصفه وسيطًا للتواصل فهو من السهل فهمه لعدد كبير من الناس، وفى جانب آخر هو مسألة متوالية هندسية من التطور التكنولوجى فى المائة سنة الأخيرة التى شهدت أيضًا دورات اقتصادية، والتى كانت تؤثر فى السينما إما بالتطور أو التراجع.

وفى الوقت ذاته فنحن حين نتحدث عن ثلاث طرق للتناول – الأفلام، والفيلم، والسينما – يجب أن نتذكر أنه بداخل كل تناول هناك مجال ملائم للوظائف، يتراوح من السينما التسجيلية واللا روائية على اليسار، ومرورًا بكتلة هائلة من السينما الروائية التجارية التى تحتل الأرض الوسطى، ثم سينما الطليعة و"الفن" على اليمين. والجانب

الأكبر للمناقشة التاريخية يستقر فى تلك الأرض الوسطى، فهنا يكون للسياسة والاقتصاد التأثير الأكبر والأهم.

وهناك توازٍ مثير للاهتمام بين تاريخ فن الرواية خلال الثلاث مائة عام الماضية، وتطور السينما خلال المائة عام الماضية، فكلاهما فن جماهيرى يعتمد على عدد كبير من المستهلكين وله وظيفة اقتصادية. وكلاهما بدا بجذور فى الصحافة، باعتبارها وسيطًا للتسجيل. وكلاهما تطور خلال مرحلة مبكرة من الابتكار والجدة، ثم وصل بسرعة إلى وضع متحكم يسيطر فيه على الفنون الأخرى. وكلاهما طور نظامًا من الأنماط الفنية التى خدمت طيفًا واسعًا من الجمهور. وأخيرًا، دخل كل منهم إلى فترة متأخرة من التماسك، اتسمت باهتمام قوى بالصفوة، والقيم الجمالية أكثر من التسلية الجماهيرية، كما واجه كل منهما تحديًا من وسيط جديد (السينما بالنسبة للرواية، والتليفزيون بالنسبة للسينما).

وكما أن الروايات غذت الأفلام، وشكلت ذخيرة ثرية من المادة، فإن الأفلام اليوم تغذى التليفزيون والفيديو. وبالفعل فقد لا يستغرق الأمر وقتًا أطول لصنع تفريق واضح بين هذه الأشكال الثلاثة من الترفيه الروائى، لكن من الناحية الاقتصادية، فإن الرواية، والأفلام، والتليفزيون، قد أصبحوا متشابكين فيما بينها أكثر من أى وقت مضى.

ومع ذلك اختلف تاريخ الفيلم فى مجالين بالمقارنة مع الرواية؛ فقبل أن تستطيع الرواية النثرية أن تصل إلى جمهور عريض، كان من الضرورى تطوير ثقافة تعلم القراءة والكتابة. لكن الفيلم لم يكن يتطلب مثل ذلك. ومن الناحية الأخرى، فإن السينما تعتمد اعتمادًا فائقًا على التكنولوجيا. وعلى الرغم من أن الرواية تعتمد على تكنولوجيا الطباعة، فإن التكنولوجيا فيها أبسط، وتأثر تطور شكل الرواية بطرق ضئيلة بهذه التطورات التكنولوجية. ويمكن أن نتحدث عن تاريخ الرواية باعتبارها تعتمد على الجمهور، أى أنها شديدة الارتباط بتطور قدرات الجمهور، بينما اعتمد تاريخ الفيلم على التكنولوجيا، إنه لا يعتمد على قدرة الجمهور بقدر القدرة التكنولوجية.

وكل تواريخ الفيلم تميز الانقسام الواضح بين الفترة الصامتة والفترة الناطقة. ورغم بساطة هذه التقسيم الثنائي الاعتباطي، فإن من المفيد محاولة تحقيق دقة أكبر. والفترات الثماني التالية لكل منها تماسكها، ورغم أننا نميل بشكل طبيعي إلى تحديد وتعريف هذه الفترات من خلال الفوارق الجمالية ("السينما")، فإن من المثير للاهتمام أن نلاحظ أنها تحدد بشكل أكثر دقة بواسطة التطورات الاقتصادية ("الأفلام").

- فترة ما قبل التاريخ بالنسبة للسينما، وهي التي تتضمن تطور كل الأدوات السابقة على آلة السينماتوغراف، بالإضافة إلى تطور عناصر معينة من الفنون الأخرى، كان لها تأثير مهم عند تطبيقها على السينما (سمات ميلودراما العصر الفيكتوري، أو قيم البورتريه الفوتوغرافي، على سبيل المثال).
- الأعوام بين ١٨٩٦و١٩١٢، التي شهدت تطور السينما من كونها أعجوبة جديدة تُعرض إلى جانب عروض مسرحية أخرى، حتى أصبحت فنًا اقتصاديًا كامل النمو، وكانت نهاية هذه الفترة هي ظهور الفيلم الروائي الطويل.
- الأعوام من ١٩١٣ حتى ١٩٢٧، وتشكل فترة الأفلام الروائية الطويلة الصامتة.
- بين عامي ١٩٢٨ و١٩٣٢، كانت السينما في حالة انتقال. وهذه الفترة قد لا تحمل اهتمامًا جماليًا غير عادي بالنسبة لنا، لكن الحقيقة أنه كان لدى هذه الفترة أهمية اقتصادية وتقنية.
- الفترة من ١٩٣٢ و١٩٤٦هي "العصر الذهبي" لهوليوود، وخلال هذه الفترة حققت الأفلام نجاحها الاقتصادي الأكبر.
- في الفترة التالية مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية، بدأت السينما في مواجهة تحدي التليفزيون. وكانت الأعوام بين ١٩٤٧ و١٩٥٩ قد اتسمت بهذا التحدي، والذي تزامن مع النزعة العالمية. ومن الناحية الجمالية – وإن لم يكن اقتصاديًا – لم يعد لهوليوود الاحتكار.

- نمو "الموجة الجديدة" في فرنسا خلال بداية الستينيات، وكان ذلك علامة على فترة سابعة من تاريخ السينما، بين عامي ١٩٦٠ و١٩٨٠ واجتمعت الابتكارات التقنية، وتناول جديد لاقتصاديات الإنتاج السينمائي، وإحساس جديد بالقيمة السياسية والاجتماعية للسينما، لتشكل "موجات صغيرة" عديدة في أوروبا الشرقية، وأمريكا اللاتينية، وأفريقيا، وآسيا، وحتى مؤخراً في الولايات المتحدة وأوروبا الغربية.

- يبدو عام ١٩٨٠ نقطة جديدة بوصفه علامة على نهاية فترة "الموجة الجديدة" في السينما العالمية، وبداية ما قد نطلق عليه سينما ما بعد الحداثة. وخلال هذه الفترة الأخيرة، يمكن رؤية الأفلام على نحو أفضل باعتبارها جزءاً من عالم كامل متنوع من الترفيه ووسائط الاتصال، وساد في هذه الفترة الفيديو في كل أشكاله. لقد أصبحت السينما فرداً من مجموعة تتضمن الأسطوانات السمعية، وشرائط وأسطوانات الفيديو، ومختلف أنواع المطبوعات، بالإضافة إلى الإذاعة والقنوات الفضائية والكيبل، وخلال هذه الفترة لم يعد للسينما قوة اقتصادية كما كانت من قبل. لا تزال الأفلام تشكل نماذج محترمة السمعة بالنسبة لهذه الأشكال الأخرى من الوسائط، لكن السينما يجب أن تفهم على نحو متزايد في هذا السياق العريض. وببساطة فإن صناعة الأفلام الروائية الطويلة التي تعرض في دور العرض أصبحت أحد وجوه هذا العالم الجديد للوسائط.

وبالفعل، فإننا كنا لوقت طويل في حاجة لمصطلح يشير إلى إنتاج عام للاتصالات والتسلية السمعية والبصرية. وسواء كان هذا الشكل - الذي لا يحمل اسماً لكنه شديد الانتشار في وجوده - منتجاً على فيلم خام أو شريط مغناطيسي أو أسطوانة، تماثلياً أو رقمياً، وسواء كان يتم توزيعه من خلال دور العرض أو البث أو الكيبل أو القنوات الفضائية أو الأسطوانات أو الشرائط أو الإنترنت، فإن تجربتنا الجوهرية لهذا الشكل تصل إلى الشيء ذاته. والآن عندما نتحدث عن الأفلام/ الفيلم/ السينما، فإننا في العادة نشير إلى كل هذه الأشكال المتنوعة من الوسائط.

والسينما المعاصرة يمكن أن تُرى باعتبارها اجتماعًا مركبًا للعديد من القوى، والتى بدا بعضها فى وقت أو آخر مسيطرًا على التوليفة السينمائية. ومن المهم تمامًا لفهم تاريخ السينما، أن نرى كيف أن كلاً من هذه العوامل الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية، والثقافية، والنفسية، والجمالية، تتضمن العوامل الأخرى فى علاقة ديناميكية. وتاريخ السينما يُفهم على النحو الأفضل نتيجة لطيف واسع من التناقضات، وتمكن رؤية ذلك على كل مستوى، من المستوى الأكثر تخصصية إلى المستوى الأكثر عمومية.

وعلى سبيل المثال فإن أداء الممثل نتيجة للصراع بين الدور وشخصية الممثل ذاتها، ففى بعض الأحيان تسيطر شخصية الممثل، وأحيانًا أخرى شخصية الدور، ولكن فى أى من الحالتين تكون المحصلة شيئًا ثالثًا، نتيجة منطقية - الأداء - والذى يصبح عندئذ أحد العناصر المتضمنة فى وحدة أكبر، وهى الفيلم. وبالمثل فإن فيلمًا محددًا هو منتج عدد من التعارضات: المخرج مقابل كاتب السيناريو، السيناريو فى حالته المثالية مقابل الواقع العملى للتصوير، الظل مقابل الضوء، الصوت مقابل الصورة، الشخصية مقابل الحبكة، وما إلى ذلك. وكل فيلم يصبح عندئذ عنصرًا فى نظم أكبر من التعارضات: تناقضات الأنماط الفيلمية مع فردية السيناريوهات، أساليب الأستوديوهات فى تعارض منطقى مع أساليب الإخراج الشخصية، نزعات الموضوعات تتناقض مع واقع مادى مجسد للوسيط. وأخيرًا، فإن كلاً من هذه العناصر العامة المتضمنة فى واحد أو أكثر من هذه التناقضات، يعطى معًا تاريخًا عامًا للسينما فى شكل ومادة كليين.

وما يجب تذكره هو أنه فى حالات قليلة جدًا يتم وصف تاريخ السينما على نحو صحيح فى علاقة السبب والنتيجة، ومن أجل أهداف المناقشة، فإن المسح المختصر لتاريخ السينما - على النحو التالى - قد تم تنظيمه طبقًا لثلاث قوى أساسية متضمنة: الاقتصاد، والسياسات (وتشمل السياسات النفسية والاجتماعية)، والجماليات. لكن أيًا

من هذه العوامل لا يسود في النهاية. فإذا كانت السينما في جوهرها منتجًا اقتصاديًا، فإن هناك عددًا من السينمائيين الذين عملوا دون أي اعتبار لحقائق السوق، وحققوا النجاح. وإذا كانت أنواع معينة من السينما تُرى على نحو أفضل في ضوء تأثيراتها السياسية والاجتماعية، فإن علينا أن نتذكر أن أسباب هذه التأثيرات قد لا تكون سياسية على الإطلاق، أكثر من كونها شخصية وجمالية.

وباختصار فإن هدفنا يجب ألا يكون تبسيط "ماذا يسبب ماذا" في تاريخ السينما، وإنما أن تكتسب فهمًا لـ "ماذا على علاقة بماذا". ولكل ظاهرة مثيرة للاهتمام في تاريخ السينما، هناك العديد من التفسيرات المعقولة. وليس من الأهمية البالغة تحديد أي من هذه التفسيرات صحيح، بقدر أهمية أن نرى علاقة كل تفسير بالآخر وبالعالم من حوله.

ومثل أي فن، بل أكثر من أي فن آخر بسبب طبيعته الشاملة والجماهيرية، فإن السينما تعكس التغيرات في العقد الاجتماعي. وهذا هو السبب في أن من المفيد أن ننظر أولاً الأسس الاقتصادية والتقنية للوسيط (ما يطلق عليه علماء الاقتصاد والمؤرخون "البنية التحتية")، ثم مناقشة النتائج الكبرى السياسية والاجتماعية والنفسية للفن ("بناء" هذا الفن)، وأخيرًا الوصول إلى مسح لتاريخ الجماليات السينمائية ("البنية الفوقية" للفن).

وكل من هذه الأوجه الثلاثة لتاريخ السينما يمكن ببساطة أن يخدم بوصفه قاعدة تنظم مجلدات ضخمة. وما سوف يأتي لاحقًا هو ملخص موجز جدًا للمسائل الكبرى المتضمنة. وعلاوة على ذلك، فإن السينما لم تتطور بشكل مستقل عن الفنون والوسائط الأخرى، ويجب أن يُرى تاريخ السينما في سياق مع نمو الوسائط الأخرى (انظر: الفصل السادس)، وفي علاقة مع تطورات في الفنون الأخرى (انظر: الفصل الأول).

الأفلام: الاقتصاديات

أكثر من معظم الابتكارات التقنية الأخرى، التى تشمل طيف طرق التواصل الكهربية والإلكترونية الحديثة، فإن السينما كانت ابتكاراً جماعياً، فعلى عكس التليفون، والتلغراف، وحتى اللا سلكي، اعتمدت السينما على سلسلة كاملة من الابتكارات، كل منها بفضل مخترع مختلف، ولكل مفهوم كان هناك العديد من المؤلفين.

وفى الولايات المتحدة، يُعطى عادة لتوماس أديسون الفضل الأكبر فى اختراع الأفلام، وفى الحقيقة أن كثيراً من العمل المهم فى التطور تم في معامله فى نيوجيرسى. ولكن إذا وضعنا فى الاعتبار مواهب أديسون الواضحة، وفهمه للمشكلات المتضمنة فى صنع نظام كاميرا/ آلة عرض قابلة للتطبيق، فإن من المدهش أنه لم يحقق شخصيًا أكثر من ذلك. وكان هناك رجل إنجليزى، هو ويليام كيندى لورى ديكسون، يعمل رئيسا لمعامل التجارب في مشروع أديسون، وقدم نظامًا بدائيًا للعرض منذ عام ١٨٨٩، ومع ذلك، فإن أديسون كان أكثر اهتمامًا بصنع نظام للفرجة الفردية وليس نظامًا لعرض الصور على مجموعات كبيرة. وأطلق على آلته للفرجة الفردية "كاينيتوسكوب"، وبدأ تسويقه منذ أوائل التسعينيات – ومن برامجها القصيرة الأولى هو الشريط الشهير "عطسة فريد أوت" – وأصبح حدثًا ثابتًا وجماهيريًا فى الاستعراضات والكارنفالات.

وكان الكاينيتوسكوب إلهامًا لعدد من رجال الأعمال والمخترعين والأمريكيين لتطبيق مواهبهم على حل المشكلات المتبقية. ففى إنجلترا كان الفرنسى لوى أوجستان لوبرينس، والإنجليزى ويليام فريز جرين، يطوران نظمًا لكاميرا/ آلة العرض محمولة وقابلة للعمل، وذلك فى أواخر الثمانينيات، رغم أنهما لم يتوصلا إلى شيء.

وكان جوهر المشكلة الأساسية فى العرض لجمهور كبير هو آلية الحركة المتقطعة، ووصل لوى Louis وأوجست لوميير Auguste Luniére فى فرنسا، وتوماس أرمات فى أمريكا، إلى هذه الأداة فى عام ١٨٩٥، وباع أرمات اختراعه إلى أديسون، بينما مضى الأخوان لومير إلى الإنتاج، وفى ٢٨ ديسمبر فى بدروم من مقهى جراند كافيه،

رقم ١٤ بوليفار دى كابوسين، باريس، عرضا أول أفلام معروضة لجمهور دفع ثمن التذكرة. وخلال العام التالى، كان سينماتوغراف لوميير معروضًا فى معظم المدن الأوروبية الكبرى. وكان أول عرض رسمى لأديسون فى سينما عامة وشاشة كبيرة قد جرى فى ٢٣ أبريل ١٨٩٦، فى قاعة كوستر أند بيال الموسيقية، فى الشارع ٢٤ والجادة السادسة، نيويورك.

وكان لقرار الأخوين لوميير بالتركيز على عرض السينما لجماعات كبيرة تأثير عميق، فإذا كان لتطور التكنولوجيا قد مضى فى الطريق الذى بدأه أديسون، كانت النتيجة سوف تصبح وسيطًا يشبه التليفزيون كثيرًا، يعرض فرديًا أو لمجموعات محدودة، وغالبًا فى المنزل، مثل الفونوغراف. لقد كانت لهذه الطريقة المختلفة تمامًا فى التوزيع والعرض - وبلا شك - أثر فى الأفلام التى يتم إنتاجها. وكما حدث، فإن كاينيتوسكوب أديسون انتهى بشكل أو بآخر إلى سينماتوغراف لوميير (وآلة عرض أديسون المشابهة، الكاينيتوجراف)، وبذلك تأكد مستقبل سينما جماهيرية جماعية على الأقل للثمانين عامًا التالية. والآن، ومع تطورات أجهزة عرض شرائط الفيديو وأقراص الدى فى دى، ومسجلات الفيديو الشخصية، أعيد إحياء طريقة الكاينيتوسكوب الفردية الخاصة.

وخلال العام التالى أو العامين التالين، دخل عدد جديد من المنافسين إلى الحلبة، فحصل الإيطالى فيلوتيو ألبيرينى Filoteo Alberini على العديد من براءات الاختراع المهمة قبل عام ١٨٩٦، وفى ألمانيا طور ماكس وإميل سكلادانوفسكى Max and Emil Sladanowsky آلة بيوسكوب، وفى إنجلترا كان روبرت بُول Robertw Poul يعرض أفلامًا (بنسخته المعدلة من آلة أديسون) من عرض لوميير الأول. وفى عامى ١٨٩٦ و١٨٩٧ انتشر على نطاق واسع استخدام السينماتوغراف، وكاينيتوجراف أديسون، وآلات مشابهة.

وسرعان ما أصبح واضحًا أن هناك ربحًا معقولاً ممكنًا فى هذا الاختراع، وفى الولايات المتحدة ترك أديسون شركة أديسون ليكون (مع شركاء آخرين) شركة

ميوتوسكوب وبيوجراف الأمريكية، والتى لم تصنع فقط آلة صندوق دنيا أفضل (ميوتوسكوب) من كاينيتوسكوب أديسون، ولكن آلة عرض أفضل أيضًا. وسرعان ما سيطرت شركة بيوجراف على السينما الأمريكية. وقام ذو الأصول الإنجليزية جيه ستيوارت بلاكتون J. Stuart Blackton – مثله مثل ديكسون – بتكوين شركة فيتاجراف، وكانت مكاتب بيوجراف وفيتاجراف تقع بالقرب من الأحياء المسرحية فى نيويورك (بيوجراف فى الشارع ١٤ بالقرب من الجادة الخامسة، وفيتاجراف فى منطقة تشيلسى)، مما أعطاهما قدرة أسهل على الوصول إلى ممثلى المسرح، الذى سوف يقضون فى سرية فترات ما بعد الظهيرة فى تصوير أفلام، قبل ذهابهم إلى عملهم "الحقيقى" فى المسرح.

وفى فرنسا كان جورج ميلييس Georges Méliés – الساحر المسرحى – قد رأى قدرة إيهامية فى الوسيط، ليدخل إلى عالم الإنتاج، بينما بدأ شارل باتيه حملة كاذبة للسيطرة على هذه السوق الوليدة، لينجح إلى حد ما، فعلى عكس منافسيه استطاع باتيه أن يجد قدراً كبيراً من تمويل رأس المال، والذى استخدمه لتأسيس شبه احتكار، متكامل رأسيًا. وتحكم فى صناعة السينما الفرنسية من تصنيع الأدوات إلى إنتاج الأفلام (فى الأستوديو الكبير الخاص به فى فينسين) إلى التوزيع والعرض، وترك أثراً واسعًا على البلدان الأخرى أيضًا، خلال السنوات المبكرة من القرن العشرين. ونتيجة لذلك، سادت السينما الفرنسية الشاشات العالمية فى السنوات السابقة على الحرب العالمية الأولى. وقبل عام ١٩١٤، كانت شركة باتيه توزع فى أمريكا وحدها أفلامًا ضعف ما توزعه كل صناعة السينما الأمريكية، لكن كان هناك تأثير جمال أكبر واسع للسينما الإيطالية فى تلك السنوات أيضًا.

وبحلول عام ١٩٠٥ تأسس مفهوم دار العرض السينمائية، وفى عام ١٨٩٧ افتتح الأخوان لوميير أول مؤسسة مخصصة فقط لعرض الأفلام. وفى عام ١٩٠٢ أصبح مسرح توماس إل تالى (الذى استبق بالذهاب إلى لوس أنجلس) أول دار عرض سينمائية أمريكية، وخلال سنوات قليلة، انتشر المفهوم بسرعة، وبحلول عام ١٩٠٨ كان

هناك ما يزيد على خمسة آلاف "نيكلوديون" فى كل أنحاء البلاد (جاء الاسم من "النيكل"، ثمن التذكرة، أما "أوديون فهى من كلمة إغريقية تشير إلى بناء صغير يستخدم لتقديم البرامج الموسيقية والدرامية). وهكذا اكتملت الحلقة الأخيرة من السلسلة: التصنيع، والإنتاج، والتوزيع، والعرض. لكن لم تكن هناك شركة أو فرد يملك تحكمًا كاملاً فى النظام.

وقرر توماس أديسون أن يستغل نقطة الضعف هذه، وبدأ فى عام ١٨٩٧ سلسلة طويلة من الدعاوى القضائية ضد الدخلاء، مما جعل أرمات يشعر بأن أديسون قد خانه، فبدأ بدوره إجراءات قانونية. وكانت شركة بيوجراف - التي حصلت على بعض براءات الاختراع الخاصة بها - قد بدأت دعاوى قضائية مضادة. وكان مجموع ذلك ما يزيد على خمسمائة دعوى قضائية خلال العقد الأول من صناعة السينما. وتم حل ذلك مؤقتًا في يناير ١٩٠٩ مع تأسيس براءات اختراع الصور المتحركة، وهى اتحاد شركات لثمانى شركات إنتاجية كبرى - أديسون، وبيوجراف Biograph، وفيتاجراف Vitagraph، وإيساناى Essanay، وسيليج Selig، ولوبين Lubin، وكاليم، وميلييس Me-liés، وباتيه Pathe - مع الموزع جورج كلاين Geonge Kleine.

وتم تجميع كل براءات الاختراع فى وعاء واحد، وتلقى أديسون حقوق ملكية كل الأفلام المنتجة، ووافق جورج إيستمان على تزويد أعضاء الشركة فقط بالفيلم الخام. (كان لشركة باتيه بُعد البصر لاحتكار الفيلم الخام من شركة إيستمان فى فرنسا قبل ذلك بسنوات). ولم يكن مسموحًا لأى موزع يتعامل مع أفلام شركات أخرى بتوزيع شركة براءات الاختراع. وسرعان ما اندمج معظم الموزعين في اتحاد خاص بهم، وهى شركة جنرال فيلم. لكن عديداً من الموزعين تمرد ضد تلك الاتفاقيات الاحتكارية. وكان الحل هو إنتاج أفلامهم الخاصة بهم، وتأسست العديد من الشركات لذلك، من أهمها شركة الصور المتحركة المستقلة لكارل ليميل Carl Laemle (إيمب)، والتى سوف تصبح شركة استوديوهات يونيفرسال.

وحلت الدعاوى القضائية ضد الاحتكار محل قضايا براءات الاختراعات، وعاشت صناعة السينما الأمريكية مثل هذه المعارك القضائية طوال عشر سنوات، وفى النهاية

صدر حكم على شركة براءات الصور المتحركة ضد الاحتكار، لكن عند ذلك الحين كان معظم أعضائها الأصليين قد خرج من صناعة السينما، ولم تبق منهم شركة خلال العشرينيات. وبحلول عام ١٩١٢ كانت شركة براءات الاختراع وشركة جنرال فيلم تتحكمان فيما يزيد على نصف آلات العرض التي بلغت عشرة آلاف (نيكلوديون) في أنحاء أمريكا، لكن ذلك كان لا يزال يسمح بمكان للشركات المستقلة.

وكان سلاح هذه الشركات الأكبر ضد الاحتكار ليس المعارك القضائية، وإنما الابتكار في الشكل السينمائي. لقد كان الاتحاد الاحتكاري ودور عرض النيكلوديون متوجهين إلى الأفلام من بكرة واحدة وبكرتين (البكرة تستغرق حوالى عشر دقائق). لذلك استعارت الشركات المستقلة المفهوم الذي كانت السينما الإيطالية والفرنسية رائدتين فيه، وهو إنتاج فيلم روائي أكثر طولاً. وخلال سنوات قليلة، كانت شركة براءة الاختراع وأفلامها القصيرة قد عفى عليهم الزمن.

ومن المفارقات أن دي دابليو جريفيث D. W. Griffith – السينمائي الذي فعل الكثير لضمان نجاح شركة بيوجراف، وأهم أنصار الاحتكار – كان أيضًا أول أمريكي يقطع صلاته مع بيوجراف، لكي يستكشف شكل الفيلم الروائي الطويل، (كان الأوروبيون قد صنعوا بالفعل أفلامًا روائية طويلة من قبل هذا، مثل "كوفاديس؟" (١٩١٢) و"كابيريا" (١٩١٤) في إيطاليا، و"جيرمينال" (١٩١٣) و"أطفال باريس" (١٩١٤) في فرنسا. كان جريفيث يمضي وراءهم في هذا الطريق، ليحقق نجاحًا أكبر). وكان النجاح المالي غير المسبوق لفيلم "مولد أمة" (١٩١٥) تأكيدًا لمستقبل هذا الشكل الجديد، كما أنه أسس نمطًا "للفيلم الناجح نجاحًا ساحقًا"، وهو المشروع السينمائي حيث يتم استثمار قدر كبير من المال في أفلام ملحمية على أمل تحقيق عائدات أكبر. وتكلف "مولد أمة" ميزانية غير مسبوقة، اعتبرها البعض تهورًا، بمبلغ ١١١٠٠٠ دولار، وحقق في النهاية ما يزيد على ٢٠ مليون دولار. ومن الصعب حساب الرقم الفعلي لأن الفيلم تم توزيعه على أساس "حقوق الولايات"، حيث تمنح الرخص لعرض الفيلم بيعًا كاملاً، وقد تكون الحصيلة الكاملة لإيرادات فيلم "مولد أمة" تقارب ٥٠ مليون دولار إلى مائة مليون دولار، وهو رقم لم يكن من الممكن تخيله بالنسبة لأي

فيلم من أوائل الأفلام السينمائية، وانتقل عرض الفيلم من دور العرض الصغيرة (نيكلوديون) إلى دور العرض الكبيرة، ولم يكن ذلك بالطبع في صالح شركات الاحتكار.

ومع ذلك كانت الدوافع للاحتكار من الصعب مقاومتها. فقد كانت الحرب العالمية الأولى سببًا فى قصور الإنتاج السينمائى فى البلدان الأوروبية، وسرعان ما تم التغلب على سيطرة فرنسا وإيطاليا، ومن خلال سلسلة من الاندماجات بين الشركات المستقلة الأمريكية سرعان ما بدأ تزويد السوق العالمية بالأفلام، وتعزيز مكانة السينما الأمريكية داخل أمريكا.

عندئذ امتلك أدولف زوكور شركة باراماونت بيكتشرز، وهى شركة توزيع وعرض، ودمجها مع شركته الإنتاجية (فيماس بلايرز ليصبح اسمها فيماس بلاين) ومع شركة أخرى يملكها جيسى لاسكى. وأسس كارل ليميل شركة يونيفرسال للتصنيع السينمائى. كما أن ويليام فوكس - الموزع وصاحب دور العرض - أسس شركته الإنتاجية فى عام ١٩١٢، والتى أصبحت فيما بعد شركة فوكس للقرن العشرين. أما ماركوس ليو Marcus Loew - صاحب دور العرض الناجح - امتلك شركة مترو بيكتشرز (والتى كان رئيسها التنفيذى هو لويس بى ماير Lows B. Mayer) فى عام ١٩٢٠، ثم دمجها بعد ذلك مع شركة جولدوين بيكتشرز (التى أسسها صامويل جولدفيش Samuel Goldfish - جولدوين فيما بعد - وإدوارد سيلوين)، ليكون مترو جولدوين ماير فى عام ١٩٢٤. أما إخوان وارنر الأربعة - الموزعون وأصحاب دور العرض - فقد بدأوا إنتاج الأفلام فى عام ١٩١٢، واستوعبت شركتهم فيما بعد بداخلها شركة فيرست ناشيونال (التى كانت قد بدأت بدورها فى التوزيع) وآخر شركة تبقت من المجموعة الاحتكارية، فيتاجراف.

ويحول عام ١٩٢٠ كان "المستقلون" قد حققوا احتكارًا غير رسمى ولا يسعى للشهرة، والذى سوف يصبح موضع حسد مجموعة شركات الاحتكار. وكان كل من

المستقلين يتحكم فى قطاع من الصناعة، بطريقة التكامل الرأسي، حيث يمتد النشاط إلى كل حلقة من "السلسلة" السينمائية: الإنتاج، والتوزيع، والعرض. وحتى أواخر الأربعينيات كانت هذه المجموعة الاحتكارية التي فرضت وجودها ناجحة في كل دعوى قضائية تقام ضدها، وفي تلك الفترة صدر الحكم بأن تتخلص الشركات الكبرى من سلاسل دور عرضها فقط، وظل مسموحًا لها بالاستمرار في التحكم في التوزيع، الذى يشكل قلب هذا النظام. وما تزال كل هذه الشركات الخمس باقية حتى اليوم، وما تزال تتحكم في الصناعة السينمائية (رغم أن "إم جى إم" لم تلعب إلا دورًا طوال السبعينيات والثمانينيات، وانتهت إلى ما يشبه الموت في التسعينيات).

ومع ذلك كان لشركات إنتاج/ توزيع حديثة جذور مختلفة، فقد تأسست شركة يونايتد أرتيستس في عام ١٩١٩ بواسطة شارلى شابلن ومارى بيكفورد Mary Pickford ودوجلاس فيربانكس Douglas Fairbanks وديفيد دابليو جريفيث David W. Griffith، لتغطى نشاطاتهم السينمائية الخاصة بهم.

وحول تلك المجموعة من الشركات الست الكبار في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات، كان هناك عدد من المنتجين الصغار، وهى شركات "خط الفقر". وتخصص العديد منها - مثل ريبا بليك ومونوجرام - فى أفلام حرف (ب)، ووجدت مكانًا في برامج العرض من فيلمين في برنامج واحد. وبحلول منتصف الخمسينيات، كان سوق أفلام هذه الشركات قد اختفت، وتوقفت بالتالى هذه الشركات عن العمل. وحل محلها بشكل ما منتجون مستقلون منخفضو الميزانية، مثل شركة "أميريكان ناشيونال" في الخمسينيات، وشركة روجر كورمان "نيو وورلد" في الستينيات، ونيولاين في الثمانينيات، وتخصصت جميعًا في أفلام "استغلال الموضوعات الخاصة" المتوجهة أساسًا إلى سوق الشباب.

وكان من شركات خط الفقر التي استمرت لتصبح "شركة كبرى" هى كولومبيا بيكتشرز، والتى تطورت في عام ١٩٢٤ عن شركة سابقة أسسها هارى كون Harry Cohn، الذى كان ممثل فودفيل Vaudeville، وشقيقه جاك Jack، وصديقه جو برانت Joe Brant. ومثل يونايتد أرتيستس التى كانت طوال سنوات واحدة من "الاثنين

الصغار". انتقلت كولومبيا إلى مصاف الشركات الكبرى في أواخر الأربعينيات. وبحلول أواخر الخمسينيات كانت واحدة من أهم الشركات التى تنتج الأفلام الروائية الطويلة.

وخلال الثلاثينيات والأربعينيات تكونت شركة "آر كيه أوه" بواسطة سلسلة من الاندماجات، لتقدم نافذة عرض لنظم "آر سي إيه" الصوتية، التى كانت تنافس ويسترن إلكتريك على سوق التقنية الجديدة، واعتبرت واحدة من "الخمسة الكبار". وكانت شركات ديزني، وسيلزنيك، وجولدوين، تعرض من خلال "آر كيه أوه" في ذروتها، وفي عام ١٩٤٨ اشترى هوارد هيوز معظم أسهم الشركة، لتتوقف فى عام ١٩٥٣ عن الإنتاج، وبيعت استوديوهاتها إلى ديزيلو للإنتاج التليفزيونى.

وكانت ديزنى مصدر طاقة منذ الأربعينيات بسبب هيمنة سوق أفلام التحريك، وخلقت ديزنى ذراع التوزيع الخاصة بها، بوينا فيستا، فى الخمسينيات، ثم انتقلت إلى المركز فى الثمانينيات ببرنامج طموح وناجح لأفلام روائية "بالتمثيل الحى". والتحق مايكل أيزنر Michael Eisner وجيفرى كاتزينبرج Jeffrey Katzenberg بالأستوديو فى عام ١٩٨٤، بتعويض لإنتاج وتوزيع الأفلام الروائية الطويلة من التيار الرئيسى. وتأسس الاسم التجارى لشركة تاتشستون بيكتشرز فى عام ١٩٨٤ لوضع الشركة فى سوق أفلام الكبار. وسرعان ما نجحت، وانضمت إلى الاسم التجارى هوليوود بيكتشرز فى عام ١٩٨٩ وطوال الثمانينيات وحتى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، كانت الأسماء التجارية لشركة ديزنى من بين الأكثر نجاحًا فى هوليوود.

كما كانت صناعات السينما القومية في أوروبا بدورها عرضة لضغوط الاحتكار. واستمرت الشركات الفرنسية – باتيه وجومون – فى السيطرة على التوزيع القومى بعد الحرب العالمية الأولى. وفى ألمانيا تأسست "أوفا" فى عام ١٩١٧ (وثلث رأسمالها من الدولة) لتدمج بنجاح شركات السينما الكبرى. وتأممت صناعة السينما السوفييتية فى عام ١٩١٩ وفى بريطانيا العظمى، كانت الشركات الأمريكية تقوم بالتزويد بالجانب الأكبر من الأفلام، لكن العرض كان يتم التحكم فيه من خلال الشركات البريطانية، فقد

كانت شركة جومون البريطانية، وشركة أسوشيتيد بريتيش (والتي كانت تنتج أيضًا من خلال فرعها بريتيش إنترناشيونال)، تتحكمان – كل منهما – في ٢٠٠ دار عرض (من بين مجموع ٤٤٠٠ دار عرض) في عام ١٩٣٦. وفي إيطاليا، عانت السينما التي كانت من أنجح الصناعات في العالم من الناحية الجمالية، من الضعف بسبب النظام الفاشي، رغم استمرارها في إنتاج أفلام جماهيرية للسوق المحلية، وانتهى تأثير السينما الألمانية في السوق العالمية عندما استولى النازيون على السلطة في عام ١٩٣٣.

ولم يكن السبب فقط في هيمنة شركات السينما الأمريكية على السوق العالمية كارثة الحرب العالمية الأولى، وصعود الحكومات الفاشية في إيطاليا وألمانيا. وربما كان الأكثر أهمية عناصر الصناعة في النظام الأمريكي للإنتاج. وفي أوروبا، ظهور مفهوم السينما بوصفه فنًا في وقت مبكر، وسار جنبًا إلى جنب مفهوم السينما بوصفها صناعة وتجارة. وتعود حركة "سينما الفن" في فرنسا إلى عام ١٩٠٨، ونجحت منذ وقت مبكر، خاصة في أفلام من بطولة سارة بيرنارد أعادت فيها أدوارها المسرحية، وكان ذلك إيذانًا بالاتجاه إلى صنع الأفلام الروائيه الطويلة. وسرعان ما ظهرت أيضًا "سينما الفن الإيطالية". وبعد الحرب العالمية الأولى، كانت التجارب الطليعية تميز السينما الفرنسية، وبدأ أصحاب النظريات في معالجة هذا الوسيط على نحو أكثر جدية، باعتباره مساويًا للأدب والفنون الجميلة.

ومع ذلك كانت "السينما" في أمريكا ببساطة ووضوح هي "الأفلام"، وحتى شركات الإنتاج الأولى اعتبرت استوديوهاتها بمثابة مصانع، مهمتها هي إنتاج السلعة وليس خلق الفن. وبدأت فرقة دي دابليو جريفيث من الممثلين والفنيين في قضاء الشتاء في لوس أنجلس في عام ١٩١٠، وسرعان ما تبعته الشركات الأخرى. وكان المستقلون يقدرون عزلة الساحل الغربي، حيث انعزلت إلى حد ما عن الخطط العنيفة لشركة براءات الاختراع. وبحلول عام ١٩١٤، كان قلب صناعة الأفلام قد انتقل من نيويورك إلى هوليوود. لقد أتاحت منطقة لوس أنجلس الكثير من ضوء الشمس، والطقس الجيد، وتنوعًا في أماكن التصوير، وكان كل ذلك باختصار هو المادة الخام لصناعة الأفلام، يضاف إليها قوة اليد العاملة المتوفرة. واستقرت صناعة السينما في هوليوود للأسباب

ذاتها التي جعلت صناعة السيارات تستقر في ديترويت: القرب من المواد الخام واليد العاملة.

وعلى بعد ثلاثة آلاف ميل من العاصمة الثقافية لأمريكا، كان السينمائيون منعزلين عن التأثيرات الفنية السائدة. وعلاوة على ذلك، فإن الرجال الذين أسسوا شركات الإنتاج الكبرى كان لهم أقل قدر من الخبرة للثقافة الأدبية التقليدية الراسخة. وكان معظمهم من الجيل الأول أو الثاني للمهاجرين من ألمانيا، وبولندا، وروسيا، الذين بدأوا تجاراً، ثم انتقلوا إلى تجارة عروض الشوارع (صندوق الدنيا، والكاينيتوسكوب - المترجم)، وبدأوا من هناك التوزيع السينمائي، وأصبحوا منتجين سينمائيين أساساً لتزويد دور العرض التي يمتلكونها بالأفلام.

والأكثر أهمية، فإن الجماهيرية الهائلة للسينما اقتضت توسعًا سريعًا في الصناعة، والتي احتاجت بالتالي إلى كميات كبيرة من رأس المال. وتحول "أساطين" الصناعة إلى المصارف، وأصبحوا أكثر اعتماداً عليها بشكل متزايد. وبمرور الوقت اضطروا إلى إعادة تزويد دور العرض بمعدات الصوت، لذلك أصبحوا مدينين كثيراً. وكتب المؤرخ السينمائي بيتر كاوى Peter Cowie: "بحلول عام ١٩٣٦ كان من الممكن تعقب استثمارات بنكية كبيرة في كل الشركات الثماني الكبرى من جانب مصارف مورجان وروكفلر". وتطورت علاقات مماثلة بين المصارف والشركات السينمائية في البلدان الأوروبية، خاصة في ألمانيا، حيث كان المصرف الألماني يتحكم في أستوديوهات "أوفا" بعد الحرب العالمية الأولى.

واستمرت المصارف في السنوات الأخيرة في علاقتها الوثيقة بصناعة السينما. وكان للاستثمارات المصرفية ألين وشركاه من نيويورك ارتباط طويل بشركة كولومبيا بيكتشرز، وتولى مصرف كريديه ليونيه الفرنسي في التسعينات ملكية "إم جي إم" المفلسة، وقامت بتمويل شراء هذا الأستوديو الشهير.

وكان على صناعات السينما القومية منافسة التدفق من جانب صناعة السينما الأمريكية، وكانت بريطانيا العظمى ضعيفة في هذا المجال، فرغم أنه كان هناك زيادة

فى الإنتاج البريطانى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة، فإنها عانت من الضعف بسبب الظروف الاقتصادية غير المستقرة فى بداية العشرينيات. وفى عام ١٩٢٧ أصدر البرلمان مرسوم السينماتوغراف، والذى كان يمنع "البيع القطعى" أو "بالجملة" (وهو ممارسة سائدة تلزم صاحب دار العرض بأخذ كل إنتاج شركة ما طوال العام)، وفرض هذا المرسوم حصة خمسة فى المائة ليضمن أن تعرض دار العرض بعض الأفلام البريطانية كل عام.

ومع ذلك، وبحلول هذا الوقت، كانت الشركات الأمريكية تستثمر بالفعل فى الفروع البريطانية، واستطاعت تدوير أموالها البريطانية فى إنتاج "أفلام الحصة - الكوتا - السريعة" بنفسها. وحتى عندما كانت تعهد بالعمل إلى منتجين بريطانيين من أهل البلاد، فقد فرضت فى العقد حدود ستة آلاف جنيه إسترلينى لكل فيلم، وأبقت على الأفلام قصيرة بقدر ما يسمح القانون (ستة آلاف قدم، ما يساوى أكثر قليلاً من ساعة)، وأسست الحكومتان الألمانية والفرنسية إجراءات حماية مماثلة، لكنها بدورها لم تلق النجاح.

ومن الواضح أن الشركات الأمريكية سيطرت على السوق العالمية منذ عشرينيات القرن العشرين. وكلما كانت الأفلام تخرج متدفقة منها، كانت مواهب الفنانين تدخل متدفقة إليها عندما وسعت الأستوديوهات من بحثها عن المواهب الجديدة. ومن الأمثلة المبكرة على "جذب العقول"، شق السينمائيين الأوروبيين طريقهم إلى هوليوود، وكان إيرنست لوبيتش Ernst Lubitsch من أوائل من وصلوا، ثم لحق به فى العشرينيات عديد من زملائه المخرجين الألمان، مثل فريتز لانج Fritz Lang، وإف دابليو مورناو F. W. Murnau، بول لينى Paul Leni، وإى إيه دوبون E. A Dupont (وصلت موجة أخرى - بقيادة بيللى وايلدر- فى الثلاثينيات هربًا من النازية). كما أن أهم مخرجَيْن سويديين آنذاك: موريتز ستيللر Mauritz Stiller وفيكتور سيوستروم Victor Sjöstrom، هاجرا إلى هوليوود، وأخذ ستيللر معه نجمته جريتا جاربو. وبالفعل فإن العديد من أنجح النجوم الأمريكيين فى عصر السينما الصامتة كانوا مهاجرين أوروبيين، من أبرزهم جاربو ورودولف فالنتينو.

ومع التحول للصور، تزايد الطلب على السينمائيين من أصل أجنبي، وكان من المعتاد قبل عام ١٩٣٢ – عندما أصبح دوبلاج ما بعد التصوير ممارسة شائعة – تصوير الفيلم المهم في نسخ بلغات مختلفة (عادة الإنجليزية، والفرنسية، والأسبانية، والألمانية)، وكان هؤلاء المخرجون أصحاب اللغات الأصلية ذوي فائدة في هذا المجال. وكان العديد من المخرجين الناجحين الذين تعاقدت معهم الشركات في الثلاثينيات من المهاجرين، مثل ويليام ديتريل (ألمانيا)، وإدجار أولمار Edgar Ulmer (النمسا)، وروبير فلوري Robert Florey (فرنسا)، ومايكل كيرتز Michael Gurtiz (المجر)، بالإضافة إلى لوبيتش Lubitch ومورناو Murnau ولانج Lang. (كان ستيرنبيرج وستروهايم – النمساويان – قد هاجرا إلى أمريكا في طفولتهما).

وبحلول منتصف العشرينيات، كانت السينما الصامتة قد أصبحت راسخة بوصفها شكلاً مهمًا من أشكال الترفيه، ولم تعد الأفلام تعرض في دور عرض النيكلوديون أو عرضًا إضافيًا مع الفودفيل. لقد احتلت الأفلام عندئذ مكانها في قصور فاخرة خاصة بها، وهي القصور التي كانت تسع لآلاف المتفرجين في الحفلة الواحدة، وليس العشرات كما كان الحال في الماضي. وربما كان أغنى هذه الأبنية المزخرفة هي دور العرض التي كان يديرها روكسي روثافيل Roxy Rothapfel في نيويورك، والتي ظلت عاصمة للعرض السينمائي، وإن لم تعد عاصمة للإنتاج. وافتتح قصر روكسي السينمائي في عام ١٩٢٧، ثم جاءت قاعة راديو سيتي الموسيقية في عام ١٩٣٢، وكانت أفخم دار عرض في حينها، ومن القلائل التي لا تزال موجودة حتى الآن (وإن لم تكن تعرض الأفلام على أساس منتظم).

وكل التعديلات التقنية المهمة التي جرت على العملية السينمائية – مثل إضافة الصوت، واللون، والشاشة العريضة – عرضت للجمهور للمرة الأولى في المعرض الدولي في باريس عام ١٩٠٠، حتى لو كانت عندئذ في أشكال بدائية. وعلى سبيل المثال فإن الأفلام الملونة كانت في الأغلب ملونة يدويًا، ومن الصعب أن تصبح عملية تجارية ممكنة التطبيق. وكان من الممكن إضافة الصوت بواسطة فونوغراف بدائي غير كهربي، لكن التزامن كان شديد الصعوبة، وكان مستوى الصوت يمثل مشكلة. لكن

اختراع لي دى فوريست Lee De Forest لأنبوبة الأوديون (انظر: الفصل السادس) في عام ١٩٠٦ مهد الطريق إلى مكبر صوت إلكتروني قابل للتطبيق العملي، وبحلول عام ١٩١٩ تم تسجيل براءة اختراع تراى إرجون Tri - Ergon الألمانية، وأصبح الصوت السينمائي ممكنًا، وفي أواخر العشرينيات، ومع تزايد اهتمام الجماهير بالراديو، وكرد فعل لما بدا أنه إغراق للسوق بالأفلام الصامتة، تحولت شركات الإنتاج إلى الصوت بقدر من التردد.

وبحلول عام ١٩٣٢ انتهت المرحلة التجريبية للأفلام الناطقة، واتضحت الخطوط العريضة المحددة لنظام هوليوود. وفيما عدا تصنيع المعدات والفيلم الخام، كانت الأستوديوهات تملك تحكمًا كاملاً على العملية السينمائية، من الإنتاج والتوزيع والعرض. وكان نظام البيع بالجملة (اضطرار دور العرض لشراء كل أفلام شركة معينة طوال عام بصرف النظر عن مستواها - المترجم)، والعلاقات الوثيقة بين معظم الأستوديوهات وسلاسل دور العرض الكبيرة، يعنى أن كل فيلم تقرر الشركة أن تنتجه يجد طريقه إلى العرض، وهذا لم يكن عيبًا من الناحية الفنية. وفي ذروة أيام شركة إم جي إم، أقوى الشركات آنذاك، كانت تنتج اثنين وأربعين فيلمًا كل عام فى اثنين وعشرين أستوديو تصوير، وعلى مساحة مائة فدان من الديكورات الثابتة التي تصور مواقع مختلفة.

لقد كانت الأستوديوهات تدار بطريقة المصانع الناجحة، حيث يتم الحصول على حق روايات أو مسرحيات أو سيناريوهات، ويقوم كتاب السيناريو بإعادة كتابتها حتى تلائم الإنتاج، بينما تصنع أقسام تصميم الديكور والملابس العناصر المادية المطلوبة للإنتاج. وكان الفنيون يعملون مقابل مرتب، في نوبات عمل منتظمة، كذلك كان الممثلون والمخرجون. ومن غير المعتاد اليوم أن يصنع المخرج أكثر من فيلم كل عام، لكن بين عامى ١٩٣٠ و١٩٣٩ قام مايكل كيرتز بتصوير ٤٤ فيلما، وميرفين ليروى ٣٦ فيلمًا، وجون فورد ٢٦ فيلمًا. وبعد تصوير الفيلم، يتم تسليم المادة الخام إلى قسم ما بعد التصوير من أجل المونتاج، والمكساج، والدوبلاج، ليتخذ المسئولون التنفيذيون فى الأستوديو القرارات الفنية النهائية. وكان من المسموح لمعظم المخرجين المهمين بالتدخل

في مرحلة ما قبل التصوير، لكن قليلين منهم هم الذين كانوا يستطيعون متابعة الفيلم منذ الفكرة حتى العرض الأول.

وكانت نتيجة ذلك أن طورت الأستوديوهات أساليب خاصة بها تتفوق على الأساليب الأضعف للسينمائيين. واشتهرت إم جى إم بقيم الإنتاج المصقولة، ومادة الموضوع التى تتوجه إلى أنصاف المثقفين. ورغم أن الفيلم الملحمى لعام ١٩٣٩ "ذهب مع الريح" تم إنتاجه بشكل مستقل بواسطة ديفيد أوه سيلزنيك (وتم توزيعه وعرضه بواسطة إم جى إم)، فإنه أصبح نموذجًا لأسلوب إم جى إم، فهو ميلودرامى على نحو رومانسى، وتم الاتفاق عليه بسخاء، مع موسيقى مبهرة، كما أنه عالج مادة موضوعه دون أن يبذل جهدًا كبيرًا فى إلقاء الضوء على تيماته.

وكانت شركة باراماونت من أكثر الشركات التى وظفت مهاجرين، لذلك أظهرت حساسية أوربية، سواء فيما يخص تصميم الديكورات أو مادة الموضوع. وتخصصت شركة يونيفرسال فى أفلام الرعب، وشركة ريبابليك فى أفلام الويسترن. أما إخوان وارنر - التى كانت منافسًا قويًا لشركتى إم جى إم وباراماونت ولكن بميزانيات أقل - فقد طورت دون قصد شهرة فى الواقعية، والسبب هو توفير الأموال، حيث كانت الشركة تصور فى الأغلب فى مواقع حقيقية.

وفى هذا النظام الإنتاجى شديد التنظيم، لم تستطع المساهمات الفردية أن تؤكد نفسها بسهولة، سواء المخرجون، ومديرو التصوير، وكُتّاب السيناريو، ومصممو الديكور. ولم تقم هذه الأفلام فى مجملها بعرض أسلوب الأستوديوهات، ولكنها عرضت أيضًا بدرجة مدهشة من الاتساق الثقافى. فنحن نستطيع أن نميز الفرق بين أسلوب إم جى إم المصقول، وبراعة الصنع عند باراماونت، لكن لم يكن هناك تناقض مهم فيما يخص الوعى السياسى والاجتماعى الذى أظهرته كل منهما. لقد كان أساطين العصر الذهبى فى هوليوود مهتمين دائمًا بالقيمة السلعية الأساسية للأفلام التى تصنعها، لذلك كانوا يفضلون صنع أفلام "تشبه" الأفلام الأخرى ولا تختلف عنها.

ونتيجة لذلك، فإن عدداً قليلاً جداً من الأفلام من بين آلاف الأفلام التى أنتجت خلال هذه الفترة هو الذى أظهر تفرداً، ودراسة هوليوود هى أقرب لتحديد أنواع، وأنماط، ومواضعات، وأنماط فيلمية بين عدد كبير من الأفلام، أكثر من التركيز على سمات كل فيلم متفرد. لكن هذا لا يجعل هوليوود بالضرورة أقل إثارة للاهتمام من الأعمال الفردية للابتكار السينمائى. وفى الحقيقة أنه بسبب أن هذه الأفلام أنتجت على أساس خطوط التجميع بأعداد كبيرة، فإنها كانت دليلاً على الاهتمامات الجماهيرية، والأساطير المشتركة، والأخلاقيات، أكثر من كونها أفلاماً فنية واعية وتتسم بالفردية.

ومع انتقال الشركات إلى الأربعينيات، أصبحت هذه السمات أكثر وضوحاً، فقد انخرطت الشركات الكبرى فى البروباجندا والتعليم حتى قبل أن تدخل الولايات المتحدة الحرب، وأظهرت هذه الشركات الأساليب الخاصة بها فى أفلام بروباجندا مثل "الحرية آتية" (باراماونت) و"أنت جون جونز" (إم جى إم).

وازدهرت هوليوود خلال الحرب، وكان عامها الأفضل هو ١٩٤٦، حيث وصلت الإيرادات إلى ١,٧ مليار دولار. وبمعنى ما، فإن الحرب العالمية الثانية أجلت لحظة الحقيقة لمصانع هوليوود السينمائية، عندما جعلت من الصعب ظهور التليفزيون التجارى، والذى كان قد ظهر بنجاح فى الثلاثينيات. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الحرب قللت المنافسة من جانب البلدان الأوروبية. فقد كانت ألمانيا فى العشرينيات منافساً قوياً، حيث كانت تصنع الأفلام ليست الجماهيرية فقط، وإنما ذات طابع فنى أيضاً. وفى الثلاثينيات، اكتسب عدد من المخرجين الفرنسيين احتراماً واسع الانتشار لصناعة السينما الفرنسية. أما بريطانيا العظمى، وعلى الرغم من ضغوط الأفلام الناطقة بالإنجليزية القادمة من هوليوود، فقد أنتجت ٢٢٥ فيلماً فى عام ١٩٣٦ وكانت بذلك ثانى صناعة سينما فى العالم. وأنهت الحرب هذه التهديدات حتى لو كانت قد أغلقت من أسواق التصدير، مما ترك أثراً سلبياً على بعض الشركات الصغرى.

وعندما وصل التليفزيون فى أوائل الخمسينيات كان تأثيره مدمراً، لقد كان التليفزيون تطوراً للراديو أكثر من تطوره عن السينما، لذلك قام التليفزيون بتوظيف

العاملين في الراديو. وبدلاً من أن تدرك الأستوديوهات أنها تستطيع بسهولة إنتاج الأفلام للتليفزيون مثلما تنتج أفلامًا لدور العرض، فإنها حاولت مقاومة التليفزيون، وظلت لسنوات ترفض استثمار مخزونها من الأفلام بل إنها في نوع من قصر النظر الضار بالصناعة كانت تدمر الأفلام القديمة حتى لا تدفع مالاً مقابل التخزين. وكانت نتيجة هذه الاستراتيجية هي إتاحة الوقت لشركات الإنتاج التليفزيوني لكي تتطور، مما أثر سلبيًا على المكانة الاستراتيجية للأستوديوهات. لقد حدث هذا قبل أربعين عامًا، عندما أبدت شركات الاتحاد الاحتكاري رفضًا للانتقال من أفلام النيكلوديون القصيرة إلى الأفلام الروائية الطويلة التي تعرض في دور العرض الكبيرة.

وكانت عملية التكيف مع الظروف الجديدة بطيئة ومؤلمة، ومرت خمسة عشر عامًا أو نحو ذلك قبل أن تبدأ الأستوديوهات على نحو بليد في فهم الطريقة الأفضل للعمل في هذه البيئة الجديدة. لقد كان المالكون القدامى ورؤساء أقسام الإنتاج متشبثين بشدة بالطرق القديمة للإنتاج بكميات هائلة في مباني الأستوديوهات بتكاليف باهظة. ومن الناحية النفسية، قد يكون ذلك راجعًا لجذورهم القديمة المشتركة كأصحاب دور للعرض. ورغم أن العرض كان دائمًا الحلقة الأضعف في سلسلة هوليوود الاحتكارية، فقد ظل يحمل سحرًا بالنسبة للمؤسسين.

وفي عام ١٩٤٦، صدر حكم قضائي ضد الاحتكار، قضى بأن تتخلص شركة باراماونت (وبالتالي الشركات الأخرى) من سلاسل دور العرض الخاصة بها. وقدمت الشركة استئنافًا، لكن بلا فائدة، لتذعن في عام ١٩٥١ ولم يكن ذلك تغيرًا مدمرًا كما قد يبدو للوهلة الأولى، فلأن الشركات ظل مسموحًا لها بالاحتفاظ بأقسام التوزيع الخاصة بها، فقد استمرت في ممارسة تحكم فعلي في العرض وإن لم يكن قانونيًا. وإن كانت الأستوديوهات قد قامت بتحليل وضعها بحرص أكبر، فقد كان من الممكن أن يصبح حكم عدم الاحتكار مفيدًا. وكان من الممكن للشركات أن تحزم أمرها، وتحول اهتمامها من سوق دور العرض إلى قنوات التليفزيون التي كانت تتزايد إمكانية ربحها. ولم يحدث هذا على الفور (رغم أن الشركات بعد أن رأت الضوء مسئولة عن معظم إنتاج البرامج التليفزيونية).

وعندما تقلصت أصول الشركات، ومات المؤسسون الأصليون أو تقاعدوا، اندمجت في اندماجات متزايدة خلال الخمسينيات والستينيات، أو تم بيعها كلية. وملأ منتجو التليفزيون هذا الفراغ، فقامت ديزيلو بشراء استوديوهات آر كيه أوه، واستولت ريفيو على أستوديوهات ريبابليك، وفي الوقت ذاته، كان موزعون مستقلون أكثر تعقلاً يجنون الثروات بالعمل وسطاء بين شبكات التليفزيون النشيطة، وشركات السينما التي أصيبت بالشلل.

وربما كان إليوت هايمان Eliot Hyman هو الأكثر براعة بين هؤلاء التجار، فاشترى في البداية قائمة أفلام إخوان وارنر القديمة، وتاجر فيها لفترة، ثم باعها إلى يونايتد أرتيستس، ثم حصل على حقوق عدد كبير من أفلام فوكس. وبحلول عام ١٩٦٧ كانت شركته – سيفين آرتس – في موقع يكفي لشراء إخوان وارنر كاملة.

وفي بداية الخمسينيات، كان هوارد هيوز Howard Hughes قد باع آر كيه أوه إلى "الشركة العامة للإطارات والمطاط" التي قامت بتصفية الشركة، كما أن يونيفرسال امتلكها الفرع الأمريكي من منظمة أسطوانات ديكا. وكانت "الشركة الموسيقية الأمريكية" (MCA) في الأصل وكالة فنانين، ثم اشترت قائمة أفلام باراماونت القديمة، وحصدت أرباحًا ساعدتها على تمويل شراء ديكا، ومعها يونيفرسال.

وتم استيعاب باراماونت داخل المؤسسة الإنتاجية الفنية لتشارلز بلودورن باسم "جالف + ويسترن" في عام ١٩٦٦ وبعد ذلك بفترة قصيرة امتلكت شركة ترانس أميركا شركة يونايتد أرتيستس، وكانت ترانس أميركا نموذجًا للاندماجات متعددة الجنسية في فترة امتلكت آنذاك، بالإضافة إلى يونايتد أرتيستس وفروعها شركات أخرى لتأجير السيارات، والكومبيوتر، وقروض التمويل، والتأمين على الحياة، والخطوط الجوية، وخدمات النقل، والميكروفيلم، وخدمات التخزين، وخدمات الضرائب والعقارات. وهذه الشركة مشهورة اليوم ببناية مكاتبها هرمية الشكل في سان فرانسيسكو.

وفي عام ١٩٦٩ اندمجت إخوان وارنر/ سيفين آرتس مع شركة كيني ناشيونال لصاحبها ستيفن روس Steven Ross، لتصبح فيما بعد شركة اتصالات وارنر. لقد أتى

كيني وروس من عالم خدمات الجنازات ومواقف السيارات، لكن روس – مثل أساطين الصناعة القدامى – أظهروا ميلاً مدهشًا لصناعة الصناعة، وعلى يديه أصبحت وارنر مصدر قوة في عالم اندماجات شركات الترفيه، وفي عام ١٩٨٩ قام بدمج وارنر مع تايم، ليصنع أكبر شركة وسائط في العالم.

وكانت مترو جولدوين ماير في السابق أقوى الشركات السينمائية وأكثرها شهرة، لكن في عام ١٩٦٩ امتلك كيرك كيركوريان Kirk Kerkorian حصة حاكمة فيها، وكان تاجر عقارات من لاس فيجاس. وبدا أنه مهتم فقط بشركة إم جي إم لاسمها التجاري، وسرعان ما استخدم هذا الاسم ليطلقه على فندق كان يبنيه. وتحولت الشركة إلى إنتاج الأفلام الروائية الطويلة منخفضة الميزانية، لتحقق نجاحًا قليلاً، وتتم تصفيتها في عام ١٩٧٤، وبيع الأستوديو، وأغلق فرع التوزيع أبوابه. وطوال السبعينيات اشتهرت إم جي إم بأنها مالكة "جراند هوتيل إم جي إم" في لاس فيجاس (على اسم فيلم "جراند هوتيل" الذي كانت قد أنتجته في عام ١٩٣٢).

وفي عام ١٩٧٩، وربما بسبب ندم كيركوريان على قراره السابق بتحويل أصول إم جي إم من صناعة السينما إلى صناعة المقامرة، حاول شراء حصة حاكمة في شركة كولومبيا. ولم تتم الصفقة (كانت هناك شائعات حول قضية عدم احتكار)، وبعد ذلك بفترة قصيرة أُعلن عن أن شركة إم جي إم – بموافقة أصحاب الأسهم – سوف تنقسم إلى شركتين: شركة أصلية تستمر في إدارة عمليات الكازينو (امتدت الآن إلى رينو ومدينة أتلانتيك)، بينما عاودت الشركة "الجديدة" الدخول إلى عالم الإنتاج والتوزيع السينمائي.

لكن استراتيجية الميزانيات المنخفضة التي تبنتها إم جي إم لم تثمر، ليبدأ كيركوريان جولة جديدة من عقد الصفقات، وفي عام ١٩٨١ اشترى ما تبقى من يونايتد أرتيستس من ترانس أميركا، ثم باع الشركة في عام ١٩٨٥ إلى تيد تيرنر، ويعود لشرائها بعد ذلك بفترة قصيرة، فيما عدا مكتبة الأفلام التي احتفظ بها تيرنر، كذلك العقارات الذي ذهبت إلى لوريمار. وفي عام ١٩٨٩ باع كيركوريان مرة أخرى ما تبقى

من الشركة، هذه المرة إلى باتيه، الكيان الأوروبى الذى كان يتحكم فيه المستثمر الإيطالى جانكارلو باريتى، ويموله الفرع الألمانى من بنك كريدى ليونيه. وسرعان ما وجد باريتى لنفسه فى مواجهة مشكلات قضائية ومالية، وتولى بنك كريدى ليونيه التحكم فى إم جى إم، وحاول جاهداً إنقاذها بقدر جيد من الاستثمارات. وعادت الشركة فى عام ١٩٩٣ إلى العمل تحت رعاية المسئول التنفيذى المحترم فرانك مانكوزو، الذى كان يعمل فى السابق فى باراماونت. وعاد كيركوريان فى عام ١٩٩٦ إلى جولة جديدة من الصفقات، واشترى الشركة (مع الشركاء مانكوزو وسيفين نيتورك من أستراليا) للمرة الثالثة (وربما الرابعة؟)، وكان الثمن ١.٣ مليار دولار. وسوف تحمل إم جى إم الرقم القياسى فى تداول الصفقات لفترة وفى أواخر عام ١٩٩٧ اشترى مانكوزو ما يكفى من الحقوق حتى تتحكم الشركة فى أكبر مكتبة سينمائية فى العالم. وبعد عام، باعت إم جى إم عشرة فى المائة من أسهمها إلى الجمهور، ووجد كيركوريان طريقة جديدة لجمع مزيد من الثروات من شركة أصابها الوهن. ففى عام ٢٠٠٥ بيعت الشركة مرة أخرى إلى سونى، التى كانت أكثر اهتماماً بضمان أن تقوم الشركة بتسويق اسطوانات "بلوراى".

لقد كانت حكاية إم جى إم هى الأكثر إذلالاً، لكنها كانت مجرد واحدة من القصص المالية التى حافظت على استمرار ضجيج هوليوود منذ أواخر السبعينيات حتى بداية القرن الحادى والعشرين. وبالفعل أصبحت "الصفقة" فى "الصناعة" أهم وأكثر تسلية من الأفلام ذاتها، وكانت أكبر وأفضل الصفقات تخص الأستوديوهات وليس الأفلام، وهذه حقيقة لم تغب - كما سوف نرى - عن وكالات الفنانين متزايدة بقوة.

وفى عام ١٩٧٧، واجه ديفيد بيجلمان David Begelman - الذى كان آنذاك رئيساً للإنتاج فى شركة كولومبيا - اتهاماً باختلاس ٦٠ ألف دولار فى قضية أثارت تغطية إعلامية واسعة، وتسببت فى الكثير من الحديث عن الممارسات المثيرة للشك فى أعمال هوليوود (رغم أن هذه الممارسات لم تكن جديدة). وحاول ألان جيه هير شفيلد

Alan, J. Hirschfield – الذى كان آنذاك رئيس كولومبيا – أن يفصل بيجلمان لأسباب أخلاقية، لكنه وجد نفسه مفصولاً. وشعر الكثير من المراقبين أن إدارة شركة أفلام كولومبيا كانت أكثر اهتماماً بالبراعة-المزعومة في صنع أفلام مربحة، من اهتمامها بموقف هيرشفيلد الأخلاقى. وأدين بيجلمان فى النهاية وفرضت عليه غرامة، وتم الاتفاق معه ليصبح رئيس الإنتاج فى شركة إم جى إم، كما أن هيرشفيلد هبط واقفًا على قدميه، حيث أصبح رئيسًا لشركة فوكس للقرن العشرين.

وفى بداية عام ١٩٧٨، استقال المسئولون التنفيذيون الخمسة الكبار فى يونايتد أرتيستس استقالة جماعية، فى نزاع مع الشركة الأم ترانس أميركا حول امتيازات الإدارة. وتولى أرثر كريم وروبرت بنجامين شركة التوزيع التى كانت قد ضعفت، وذلك فى بداية الخمسينيات، وجعلاها واحدة من شركات السينما الرائدة فى الخمسينيات والتسعينيات. ثم باعاها فى عام ١٩٦٧ إلى ترانس أميركا، لكنهما أعربا فيما بعد عن أسفها لهذا القرار. ومع رئيس الشركة إيريك بليسكو Eric Pleskow، ورئيس الإدارة المالية ويليام بيرنستين William Berstpin، ورئيس الإنتاج مايك ميدافوى Mike Meda-voy، قاموا معًا بتكوين شركة أوريون، والتى كانت أكثر من كونها شركة إنتاج، لكنها أقل من كونها أستوديو متكامل الفروع. وأتاح لهم اتفاقهم غير المسبوق مع وارنر للاتصالات فى ذلك الوقت تحكمًا كاملاً على تسويق أفلامهم، والإعلان عنها من خلال نظام وارنر للتوزيع. وأصبحت أوريون أول لاعب مهم جديد فى هوليوود منذ الثلاثينيات. وخلال ذلك، وبدون فريق كريم ذى الخبرة، عانت يونايتد أرتيستس من المشكلات، وأدت كارثة فيلم مايكل شيمينو Michael Cimino "بوابة الجنة" (١٩٨٠) إلى خروج الأستوديو من الصناعة بعد ثلاث سنوات فقط من خروج مجموعة أوريون. (هذه الأحداث تم تسجيل وقائعها بالكثير من التفصيل فى ثلاثة كتب مهمة: "اختفاء تدريجى: الأيام الكارثية الأخيرة لشركة إم جى إم" لبيتر بارت Peter Bart، والذى يحكى المحن التى عاشتها هذه الشركة التى كانت فى السابق بالغة الاحترام، و"تعريض عارض" لديفيد ماكلينيك الذى يسجل وقائع حكاية بيجلمان، و"النسخة الأخيرة" لستيفن باك، الذى يحكى قصة يونايتد أرتيستس).

وكان تأسيس شركة أوريون ولاد (رغم أنها لم تبق إلا سنوات قليلة) علامة على تحول التحكم من منظمات الشركات إلى أفراد أقوياء، وكان هذا التغير قد بدأ منذ الستينيات عندما بدأ في التداعى نظام الأستوديو القديم. وبواسطة شخص موهوب لم يعد يخضع للتعاقد طويل الأجل، كان كل فيلم يتحول إلى صفقة جديدة، لقد تحولت السلطة إلى وكلاء الفنانين، وإلى من يقومون بتكوين باقات من الفنانين والفنيين لصنع فيلم بعينه، وإلى قليلين من المسئولين التنفيذيين في الأستوديوهات، والذين كانوا قد أسسوا شبكات مهمة من العلاقات الشخصية.

وعندما كانت أوريون ذاتها تواجه مخاطرة فى أوائل التسعينيات، سرعان ما قام رئيس الإنتاج فيها مايك ميدافوى بالظهور بوصفه شخصاً مهماً فى تراى ستار، وجلب معه مجموعة من الفنانين والفنيين. وعندما غرقت أوريون، صعدت تراى ستار فى سماء هوليوود لفترة من الزمن. وخلال سنوات قليلة، وقعت تراى ستار فى مشكلات شركتها الشقيقة كولومبيا. وترك ميدافوى الشركة فى عام ١٩٩٤، لينهى - مؤقتاً على الأقل - واحدة من أطول الحيوات الفنية لأى رئيس أستوديو معاصر. وكان نمو "الأستوديوهات" الصغيرة، و"الشركات الكبيرة الصغيرة" فى الثمانينيات، سبباً فى توسيع قاعدة السلطة (حتى لو لم تعش شركات مثل كانون وكارولكو إلا فترات قصيرة جداً).

فقد ازدهرت واحدة من الشركات الصغرى، وهى نيولاين التى كان قد أسسها بوب شاى Bob Shaye فى مكاتب فوق حانة متواضعة في يونيفرسيتى فى قرية جرينويتش فى عام ١٩٦٧. وبدأت الشركة أعمالها من خلال أفلام مستوردة، وملتقطة من هنا وهناك، لتصبح فى أواخر السبعينيات على استعداد للدخول إلى الإنتاج. وكانت هناك سلسلتان من أفلام الرعب الدموية، هما "يوم الجمعة الثالث عشر" و"كابوس فى شارع الدردار"، ساعدتا الشركة على النمو خلال الثلاثينيات. وبحلول عام ١٩٩٠ كانت تعتبر مرشحة للدخول إلى مجموعة منتقاة من الأستوديوهات التى تسيطر على هوليوود. ثم اشترى تيد تيرنر شركة نيولاين فى عام ١٩٩٣، وظل شاى وفريقه المخضرم فى موقع المسئولية، واستمرت الشركة فى النمو، حتى بعد اندماج تيرنر مع تايم وارنر.

وخلال الثمانينيات، استطاع شخصان آخران من نيويورك مضاعفة نجاح شاي، وهما: بوب Boob وهارفي واينستين Harvey Weinstein، فقد أسسا شركة ميراماكس في عام ١٩٧٩ شركة توزيع، لتتطور سريعًا وتصبح لاعبًا أساسيًا في صناعة السينما، وظلت كذلك طوال ثلاثين عامًا. لقد بدأ هذا الأخوان بالحصول ببراعة على حقوق توزيع أفلام فنية، وحققا الربح منها من خلال التسويق الذكي. وبحلول أواخر الثمانينيات، كانت ميراماكس تحصل على جائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي، لتفوز بها أربع سنوات متتالية. ثم بدا في عام ١٩٨٩ في الاستثمار في الإنتاج، بينما استمرا في نجاحات الأفلام المستوردة مثل "لعبة الصراخ" (١٩٩٢)، و"المريض الإنجليزي" (١٩٩٧)، و"الحياة حلوة" (١٩٩٧)، و"شكسبير عاشقًا" (١٩٩٨)، وأفلام كوينتين تارانتينو، ثم باع الأخوان واينستاين الشركة في عام ١٩٩٣ إلى ديزني، لكنهما استمرا في إدارة الفرع المستقل في نيويورك، ليحافظا على صورة الشركة المستقلة في هوليوود. وكان بوب يعمل من وراء الستار، بينما اكتسب هارفي صورة عملاق الصناعة القديمة في الأيام الخوالي أكثر من كل الأحياء في هوليوود. وفي عام ١٩٩٩ حصلت الشركة على عشر جوائز أوسكار، بما في ذلك أفضل فيلم عن "شكسبير عاشقًا". واستمرت ميراماكس في حصد جوائز الأوسكار في العقد الأول من القرن العشرين، ربما لأن الشركة كانت تصنع أفلامًا يمكن أن يشاهدها أعضاء الأكاديمية دون أن يصيبهم النوم، وتركا ديزني في عام ٢٠٠٥ لتشكيل شركة واينستاين.

ومن الستينيات وحتى الثمانينيات، حاولت شبكات التليفزيون الأمريكية تأسيس فروع الإنتاج السينمائي، دون تحقيق نجاح كبير. ولم تعش إلا تراي ستار، التي بدأت في عام ١٩٨٢ بوصفها مشروعًا مشتركًا بين كولومبيا، وسي بي إس، وإتش بي أوه. وقامت كوكاكولا بشراء كولومبيا في عام ١٩٨٢، في صفقة دفع فيها الممول المصرفي من نيويورك "ألين آنكو" ٢,٤ مليون دولار، ليكسب منها ٤٠ مليون دولار. وكان رئيس "ألين آندكو" هو هيربرت ألين جونيور Herbert Alen Jr، الممول الكبير في هوليوود، الذي استغل بنجاح صفقات مربحة مع كوكاكولا وشركات أخرى. (من الأحداث الثابتة

فى تاريخ هوليوود الطويل أن أساطينها - القدامى والجدد - رغم الخيلاء والبهاء لم يستطيعوا الهروب من سيطرة "المصرفيين من الساحل الشرقى". وحتى اليوم فى القرن الجديد، يجب على ست من الشركات السبع الكبرى (كولومبيا/ تراى ستار، ووارنر، وفوكس، وباراماونت، ويونيفرسال، وإم جى إم) تقديم تقاريرها إلى نيويورك، بينما حافظت سونى، وتايم وارنر، ونيوزكورب، وفياكوم، وإن بى سى، على إداراتها، كما أن نيولاين تقدم تقاريرها أيضًا إلى نيويورك، وديزنى وحدها هى المملوكة والمدارة محليًا.

ومن الواضح أن هذا "الاتحاد" بين الأفلام والمشروبات الخفيفة لم يستمر، ففى عام ١٩٨٩ كانت شركة كوكاكولا على استعداد تام أن تبيع، ووجد الوكيل الممتاز مايكل أوفيتز Michael Ovtiz - صديق ألين - مشتريًا جاهزًا فى سونى، أكثر قوة إبداعية فى صناعة الإلكترونيات فى فترة ما بعد الحرب، والتى كانت تحول اهتمامها إلى البرمجيات، وكانت قد اشترت فى العام السابق شركة أسطوانات سى بى إس. ولم يمض وقت طويل حتى استمر ذلك النهج، فى عام ١٩٩٠ عقد أوفيتز صفقة بيع إم سى إيه مقابل ما يزيد على ٦ مليار دولار إلى ماتسوشيتا، المنافس الأقوى لسونى، والتى باعتها إلى عائلة برنغمان، الذين باعوها إلى شركة المياه الفرنسية فيفيندى، التى باعتها إلى جنرال إلكتريك، التى ضمتها إلى إن بى سى.

وبحول عام ١٩٩٠ كانت ست من ثمانى منظمات هوليوودية فى أيادٍ أجنبية. (آلت كولومبيا/ تراى ستار إلى سونى الشركة اليابانية، كما أن الشركة اليابانية الأخرى توشيبا امتلكت حصة مهمة فى اسم وارنر (تراجعت فى عام ١٩٩٨)، وآلت ملكية إم جى إم ويو إيه جزئيًا إلى اليابانيين، وامتلكت شركة روبرت ميردوك نيوزكورب شركة فوكس، وأصبح ميردوك مواطنًا أمريكيًا فى الثمانينيات لأسباب تتعلق بأعماله، لكن ظلت نيوزكورب موجودة فى أستراليا. ومن عام ١٩٩٥ حتى عام ٢٠٠٤، كان الجزء الأكبر من يونيفرسال ينتقل من اليابانيين إلى الكنديين إلى الفرنسيين). ولم تبق إلا باراماونت وديزنى مملوكتين بالكامل حتى ذلك الوقت للأمريكيين. (انضمت إليهما الآن يونيفرسال، إذ عادت ملكيتها إلى الأمريكيين). وقد تكون تلك الحالة أرضت النقاد

الثقافيين الأمريكيين القدامى الذين هاجموا الإمبريالية الأمريكية فى السبعينيات، لكن تلك الجنسية المزعومة فى العصر الحديث لشركات العولمة هى أقل أهمية بكثير مما كانت عليه منذ خمسين عامًا مضت. فلكى تكون فاعلاً فى الاقتصاد العولمى فأنت فى العادة فى حاجة إلى أن تلعب بالقواعد الأمريكية، لأن الولايات المتحدة لا تزال هى السوق الأكبر.

وبفهم لطبيعة هوليوود الخاصة ومجتمعها وأجوائها، سرعان ما قامت سونى بالتعاقد مع المنتجين بيتر جوبير وجون بيترز، اللذين كانا قد حققا لتوهما نجاحًا كبيرًا فى "باتمان"، لكى يقوما برئاسة الأستوديو، ولكى تفعل ذلك كان على سونى أن تشترى عقدهما مع وارنر، وتشترى أيضًا شركتهما الإنتاجية، والتى أضافت مئات الملايين إلى قيمة الصفقة. (كانت ماتسوشيتا محافظة على الدوام، وتركت إدارة يونيفرسال دون تغيير)، لكن هذا الفريق لم ينجح.

وخلال ذلك، آلت ملكية فوكس القرن العشرين إلى رجل النفط مارفين دافيز Martins. Davis فى عام ١٩٨١، ثم بيعت إلى عملاق الوسائط الأسترالى روبرت ميردوك فى عام ١٩٨٥، وتحت إدارة بارى ديلر، أصبحت فوكس قوة كبرى فى عالم التليفزيون فى أواخر الثمانينيات، ومع حلول بداية التسعينيات رحل ديلر عن الشركة ليدخل إلى عالم الإنترنت، وكان أول رجال الصناعة الكبار الذين فعلوا ذلك لكنه لم يكن الأخير.

ومع نهاية العقد، وبعد أن استقرت الأمور قليلاً، كانت هناك شركتان هوليوديتان (إم جى إم، وبو إيه) فى مرحلة احتضار وشركة أخرى تدمر نفسها (أوريون، وفيما عدا باراماونت وديزنى فإن الشركات جميعًا تغيرت ملكيتها على الأقل مرة واحدة. لكن دارت شائعات دائمة حول ديزنى، كما أن مارتين إس دافيز - رئيس باراماونت - الذى كان قد أعاد توجيه "جالف + ويسترن" بعد وفاة تشارلز بلوبورن Charles Bluhdorn، غيّر اسم باراماونت للاتصالات لكى يعكس توجهها إلى وسائط الاتصال، وحاول دون نجاح الاستحواذ على تايم إينك.

وفى عام ١٩٩٤ وصل دافيز إلى صفقة، وباع باراماونت الكبيرة إلى الشركة الأصغر لكن الأكثر تنظيمًا فياكوم، والتى كان يملكها سومنر ريدستون، لكن هذه الصفقة لم تتم إلا بعد جدل ممتد مع بارى ديلر، الذى كان رئيس باراماونت السابق، والعدو الرئيسي لدافيز. (ربما كان أساطين السينما الذين أسسوا الصناعة يبتسمون الآن من السماء بعد وفاتهم، فللمرة الأولى بعد رحيلهم كانت تلك التى بيعت فيها شركة هوليوود إلى شخص تربى فى الصناعة، لقد بدأ ريدستون حياته العملية فى الخمسينيات، بالعمل مع والده فى دور عرض مواقف السيارات فى منطقة بوسطن).

وفجرت هذه المعركة جولة جديدة من الصفقات المحمومة؛ لقد ظلت سونى متمسكة بشركة كولومبيا لفترة، لكن ماتسوشيتا – المحافظة دائمًا – انسحبت من يونيفرسال فى عام ١٩٩٥، وباعت حصتها إلى عائلة برونفمان وشركتهم سيجرام ليمتد. وبعد أقل من شهرين، أعلن مايكل آيزنر Michael Eisner فى ديزنى شراء شركة كابيتال سيتيز/ إيه بى سى، ليخلق ثانى أكبر اندماج وسائط فى العالم. وظلت ديزنى لسنوات هدفًا للاستحواذ من سى بى إس، لكن الشبكة لم تكن فى موقف المشترى، لضعفها بعد عشر سنوات من إدارة لورانس تيش.

وبعد أيام من إعلان آيزنر، بيعت سى بى إس إلى شركة وستينجهاوس (قامت فياكوم بشراء سى بى إس فى عام ٢٠٠٠). وبسبب خسارة تيد تيرنر Ted Turner فى عالم الكيبل، فقد فقد الصفقة لشراء شبكة تيفانى. وبعد ستة أسابيع، قرر تيرنر التوقف عن محاولة شراء شبكة، وبدلاً من ذلك عقد صفقة بمبلغ ٧,٥ مليار دولار مع تايم وارنر، أكبر اندماج وسائط، ليلاحظ ربما فى مفارقة ساخرة: "تعبت من كونى صغيراً طوال الوقت، إننى أقترب من نهاية حياتى العملية. أريد أن أرى كيف يبدو المرء كبيراً لفترة من الزمن".

ولم يكن المصرفيون الاستثماريون ورؤساء مجالس إدارات الشركات هم اللاعبون الطموحون الوحيدون خلال منتصف التسعينيات. وكانت وفاة فرانك ويلز Frank Wells – ثانى شخصية مهمة بعد آيزنر فى ديزنى – فى حادث تحطم طائرة مروحية فى

أبريل ١٩٩٤، بداية لفترة من تغيير كبير في الإدارة في ذلك الوقت. كان جيفرى كاتزينبيرج Jeffrey Katzenberg قد أتى مع أيزنر إلى ديزنى قبل عشر سنوات، وشعر بالضرر عندما فاتت عليه فرصة ذلك الموقع الذى خلا، فاستقال غاضباً فى أغسطس. وخلال أيام قلائل عاد إلى الصناعة مع صديقيه القديمين ديفيد جيفين وستيفن سبيلبيرج، وأعلنوا فى جلبة صاخبة نيتهم فى إنشاء أول أستوديو جديد فى هوليوود منذ خمسين عامًا، وهو ما سوف يطلقون عيه (من الواضح بتأثير سبيلبيرج) "دريم ووركس إس كيه جى".

لقد حاول كثيرون أن يفعلوا ذلك من قبل (فرانسيس كوبولا لمرات عديدة)، لكن اتساع خبرة وموهبة هؤلاء الثلاثة الذين سوف يصبحون من كبار رجال الصناعة كانت تعنى أن مجهوداتهم سوف تثمر بالفعل. وعلى الفور تقريباً، جلبوا استثماراً كبيراً من بول ألين، المؤسس المشارك فى ميكروسوفت، ليضع دريم ووركس إلى جانب وسائطه الجديدة الناجحة، وكانت الخطة طموحًا، لكن خلال اثنى عشر عامًا سوف تباع الشركة إلى فياكوم.

ومنذ بداية حياة سبيلبيرج الفنية، ارتبط على نحو وثيق مع يونيفرسال، بسبب ولائه لرئيسيّ الأستوديو المخضرمين سيد شاينبيرج Sid Sheinberg وليو واسرمان Lew Wasseman. ومع تزايد إبعاده ورؤسائه عن الإدارة بعد استحواذ ماتسوشيتا، كان سبيلبيرج أخيراً مستعداً للانتقال، ومع ذهابه أصبحت يونيفرسال أقل جاذبية، وباعتها ماتسوشيتا خلال عام.

وفي الفترة ذاتها، وبعد العديد من العقبات، انتقل بارى ديلر Barry Diller إلى الشرق. وبما كان ديلر هو أكثر المسئولين التنفيذيين تأثيراً خلال الثمانينيات، وأنجز عملاً جيداً في باراماونت (حيث تدرب أيزنر وكاتزينبيرج) قبل أن ينتقل إلى فوكس، حيث أسس شبكة تليفزيونية جديدة ناجحة لروبرت ميردوخ، وهو عمل لم يسبقه له أحد من قبل فى هذا المجال. وفى عام ١٩٩٢ أصبح واضحًا أن نيوزكورب تدار بواسطة العائلة، مما لم يترك له فرصة للتقدم، فاستقال. وبعد جولة طويلة في عالم صناعة

الوسائط الجديدة اشترى كيو فى سى، وهى قناة كيبل لبيع البضائع، وهو ينوى أن يجعلها قاعدة لامتداده.

لكنه خسر شراء باراماونت أمام فياكوم لصاحبها سومنر ريدستون Sumner Redston، ليترك كيو فى سى، ويمتلك أسهمًا فى سيلفر كينج، وهى سلسلة محطات تليفزيونية مقرها فلوريدا. وفى ديسمبر ١٩٩٥ أعلن شراء شبكة هوم شوبينج، التى كانت تنافس كيو فى سى، كما اشترى شركة أفلام سافوى، التى تتعامل فى الإنتاج السينمائى. وفى خريف ١٩٩٧ اشترى ديلر اثنتين من شبكات الكيبل، ومعظم قسم البرامج التليفزيونية فى يونيفرسال، مقابل ٤,١ مليار دولار، وهى صفقة كان ينوى بها تكوين رأس مال لتأسيس شبكة خاصة به. وفى ذلك الوقت أدرك أنه ضعيف فى جانب الإنترنت. وقامت الشركة التى غيرت اسمها مؤخرًا إلى يو إس إيه نيتوركس بشراء ٤٧ فى المائة من شركة تيكيت ماستر من بول ألين فى عام ١٩٩٧، وامتلكت الباقى فى العام التالى، ودمجتها مع سيتى سيرش التى اشترتها فى عام ١٩٩٨، ثم باعت أسهمًا لفروع الشركة إلى الجمهور. وفى عام ١٩٩٩ تقدم ديلر لشراء البوابة الإلكترونية على الإنترنت لايكوس، لكنه لم ينجح فى ذلك، إذ إن حاملى أسهم لايكوس اعتقدوا أن يو إس إيه نيتوركس ليست بارعة بما يكفى فى عالم الإنترنت وعند نهاية القرن العشرين كان ديلر مايزال يناضل من أجل أن يجد المزيج الصحيح لعناصر رؤيته عن الأستوديو فى المستقبل. ومنذ عام ٢٠٠٠ عقد ديلر العديد من الصفقات الأخرى، وليس من بينها إلا صفقة واحدة مهمة، هى زواجه من ملكة الأزياء ديان فون فوريستينبرج Diane Von Furstenberg لقد بدت حياة ديلر العملية ذات يوم مضيئة (لقد أشرف على نصف بناء القوة فى هوليوود الحديثة)، لكنه يبدو الآن رمزًا لشلل الصناعة، بيع هنا وشراء هناك، لكن ما هو الهدف؟

ورغم هذه الاضطرابات المالية، لم يكن هناك تغير ملحوظ فى الأفلام التى تصنعها هوليوود، ففى القرن الجديد كانت كيانات الشركات التى تملكها الأستوديوهات تؤمن بالاتحادات، لقد كانت منظمات متكاملة أفقيًا (وليس رأسيًا). وبالإضافة إلى الأستوديوهات، كانت هذه الشركات تملك أيضًا شركات نشر كتب الأغلفة الورقية،

وشـركـات الأسطوانات، وشـركـات الإنتـاج التليـفـزيونى، وحـدائق الملاهى، والنوادى الرياضيـة، وسلاسل مـحلات الفيديو، والإستادات، والمحميات الحيوانية الطبيعية. (لقد باعت شركات الدمى). إن ملكية موضوع ما يمكن الآن أن تصبح موضع استغلال فى خمسة وسائط أو أكثر: الأفلام، والكتب، والأسطوانات، والبث التليفزيونى، وأسطوانات الدى فى دى. ومع ذلك فإن أقسام الطباعة فى تايم وارنر تتعامل مع القسم السينمائى باعتباره شركة مستقلة، ولم تتعاقد كولومبيا مع مزيد من الموسيقيين لشركة سونى الموسيقية أكثر مما تفعل فى السابق، وليست هناك رابطة مربحة بين فوكس للقرن العشرين وصحافة التابلويد التى يملكها روبرت ميردوخ (فيما عدا أنها تلهم صحافة التابلويد التليفزيونية).

ومن المفارقات، أنه رغم تركيز ملكية الوسائط فى عدد قليل من الأيدى، فما يزال الفنانون الذين يصنعون الأفلام يملكون الحرية. لكن هذا مفهوم مراوغ، سوف نتناوله بالتفصيل فى الفصل السابع، لكن دعنا الآن نلاحظ أنه كان هناك دائمًا فى تاريخ هوليوود "المولون من الساحل الشرقى"، وكما قال ستيفن سبيلبيرج ببلاغة: "أيًا ما كان يدفعونه لك، فهو ليس كافيًا". لقد عبر أساطين تأسيس السينما الأمريكية عن شخصياتهم وتركوا بصماتهم، لكن رجال الأعمال الذين اشتروا (ثم باعوا، ثم اشتروا، ثم باعوا مرة أخرى) لم يتركوا أية بصمات. وبعد فترة طويلة من حسابات الربح والخسارة لشركات الترفيه الاندماجية العملاقة، فسوف تبقى فى الذاكرة الأفلام التى حققت أرباحًا (أو خسائر).

ولسنوات عديدة الآن، كان من يديرون الأستوديوهات هم وكلاء الفنانين السابقون، المدربين فى تجميع "باقات" من النجوم، والسيناريو، والتمويل، لذلك ليس من الغريب أنه منذ منتصف السبعينيات أصبح مركز السلطة فى هوليوود هو وكالات الفنانين ذاتها. ولسنوات عديدة سيطرت وكالة ويليام موريس، ثم تحولت السلطة إلى آى سى إم التى شكلها من انشق عن وكالة موريس. ومنذ منتصف التسعينيات حتى أواخر التسعينيات، كانت سى إيه إيه (وكالة الفنانين المبدعين)، التى أدارها مايكل

أوفيتز حتى عام ١٩٩٥، وكالة مهمة، يأتى بعدها آى سى إم بقيادة جيف بيرج، ووكالة موريس. كان أوفيتز زميل دراسة ثانوية فى سان فيرناندو فالى للممول والجرم السابق الذى أصبح وجيهًا اجتماعيًا مايكل ميلكين، وكان أوفيتز يملك فى مجاله سلطة فى الثمانينيات بقدر ما كان ميلكين يملك فى وول ستريت، وعندما كان أوفيتز وكيلاً لصفقات كولومبيا ويونيفرسال، كان يغزو بالفعل مجال ميلكين.

وعندما انضم أوفيتز فى عام ١٩٩٥ إلى حضن مايكل آيزنر، وارتضى بأن يكون الرجل الثانى فى ديزنى، اعتقد الكثيرون ذلك تنازلاً. وفى الحقيقة أنه كان قد رفض لتوه مكانًا مماثلاً فى يونيفرسال. (قبل رون ماير الوظيفة، وكان الرجل الثانى فى سى إيه إيه). وبعد عام ترك أوفيتز شركة ديزنى، لكن مع تعويض كبير عن إنهاء العقد قبل مدته، وهكذا انتهى عصر أوفيتز، وإن ظلت سى إيه إيه على قيد الحياة. فمع بداية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، ظهر جيل جديد، وكانت وكالة الفنانين الرائدة آنذاك هى إنديفور، تحت رئاسة إيلى إيمانويل، شقيق السياسى رام إيمانويل.

ولأن الشركات الكبرى لم يعد لديها لاعبون وفنيون تعاقدت معهم، فقد تحول تركيزها إلى التوزيع، وأيضًا إلى التمويل وإن كان بدرجة أقل. وأصبح العمل الحقيقى للإنتاج السينمائى الآن منقسمًا بين عدد من المنتجين المستقلين، كان العديد منهم مخرجين ونجومًا أيضًا.

ووصلت الشركات عند هذه النقطة إلى عملية من المحاولة والخطأ، رغم أن بناء سوق السينما فى فترة ما بعد ظهور التليفزيون كان من الممكن بسهولة التنبؤ به. فقد كان التليفزيون يهدف فى أحد جوانبه للوفاء بوظيفة السينما بوصفها وسيطًا ترفيهيًا جماهيريًا. وإذا كان الفيلم الذى يعرض فى دور العرض يريد أن يبقى على قيد الحياة، فإنه كان عليه أن يتحول إلى خدمة جمهور متخصص. وهذا فى الحقيقة هو ما حدث. فقد حل محل قصور السينما الفاخرة دور عرض أصغر بمتوسط مائتى كرسى، وتتجمع هذه الدور الصغيرة فى "مالتيبلكس" لكى تقدم اختيارات أوسع، وتقلل من النفقات الباهظة أيضًا.

وهناك الآن ما يزيد على ضعف دور العرض الكبرى فى الولايات المتحدة بالنسبة إلى ما كان موجوداً فى أوائل السبعينيات. والأكثر أهمية، أن ما يزيد على نصف إيرادات هوليوود يأتى الآن من حقوق النشر الثانوية، خاصة الفيديو. وهذه الزيادة الهائلة فى عدد قنوات التوزيع لم تؤد إلى ما كان المرء يتوقعه. فرغم فترة قصيرة من الحرية الجديدة التى تمتعت بها الأستوديوهات فى أواخر الستينيات، لم تكن هذه الأستوديوهات راضية عن استغلال هذه الإمكانات، وبدلاً من ذلك سارت فى السبعينيات فى طريق صنع أفلام "البلوكباستر" (باهظة التكاليف فى العادة، لكنها تستهدف تحقيق ربح هائل بالتوجه إلى جمهور عريض فى مواسم مناسبة – المترجم)، والمأخوذة عادة عن كتب تم شراء حقوقها واشتهرت بين الجمهور، مع كثافة هائلة من الدعاية التليفزيونية، مما يتطلب كمية كبيرة من رأس المال فى هذه العملية. واستمرت هذه الممارسة فى الثمانينيات والتسعينيات وحتى بداية القرن الحادى والعشرين. والحقيقة أن المتفرج الشاب اليوم قد يصاب بالدهشة، عندما يكتشف أنه كان هناك فى سالف الأزمان أفلام ناجحة لا يتولد عنها على الفور أجزاء ثانية وثالثة.

وعلى المستوى العالمى، كان لموت نظام الأستوديو القديم آثار إيجابية، ببساطة لأن ذلك فتح – لفترة – أسواقًا عالمية جديدة أمام المنافسة الأكثر حرارة. وفى أوائل الخمسينيات، أسست الحكومتان الفرنسية والإيطالية منظمات بيع شبه حكومية للتصدير (يونيفرانس، يونيتاليا). كما أن نمو المهرجانات السينمائية فى البلدان الكبرى لإنتاج الأفلام كان له أثره فى هذا المجال أيضاً.

وهناك عاملان مهمان فى معادلة الإنتاج السينمائى فى العديد من البلدان، هما خطط الدعم، والإنتاج المشترك مع التليفزيون. وكان نموذج هذه الطريقة الجديدة فى التمويل هى مؤسسة السينما السويدية، التى تأسست فى عام ١٩٦٣ لتوزيع حصص مالية تم جمعها من ضريبة عشرة فى المائة على تذاكر السينما، وكان توزيع هذه الحصص يتم على أساس الجودة أو توقع الربح. وهذه الخطة السويدية شجعت النمو الكبير لصناعة سينما قابلة للتصدير فى بلد بالغ الصغر. كما أن نظام الدعم الفرنسى

كان له أثر ملحوظ على صناعة السينما الفرنسية، ففى عام ١٩٩٣ كان مجموع الدعم الفرنسي ٣٥٠ مليون دولار تم توزيعها على ١٥٠ فيلم فرنسي صنعت فى ذلك العام. وكانت هذه الأموال تأتي من ضريبة شباك التذاكر، فى الأغلب على الأفلام الأمريكية، والتى كانت سيطرتها على الشاشات الفرنسية يتزايد، رغم نظام الدعم الذى ساهمت فيه بجماهيريتها.

كما أن الإنتاج السينمائى الأوروبى تلقى المساعدة أيضًا فى الخمسينيات والستينيات من خلال المكاتب الأمريكية للإنتاج خارج أمريكا، والتى كانت تهدف للاستفادة من التكاليف المنخفضة. لكن هذه العالمية المؤقتة وصلت إلى نهايتها فى عام ١٩٧٠، عندما اتحدت الشركات الأمريكية فى رباط مالى. لذلك فإن صناع السينما البريطانية – التى اعتمدت كثيرًا على رأس المال الأمريكى فى الستينيات – عانت من الضعف بسبب ذلك الانسحاب. لكن خسارة السينما كان مكسبًا للتليفزيون، وأفضل السينمائيين البريطانيين يعملون اليوم فى التليفزيون (أو فى هوليوود).

وبحلول عام ١٩٨٠ استعادت الشركات الأمريكية تحكمًا مؤثرًا فى الشاشات العالمية، ولم ينافسها بين الحين والآخر إلا اتحادات الشركات الأوروبية، مثل آى تى سى لصاحبها لورد جريد Lord Grade، أو بوليجرام. وكان النجاح غير العادى لشركة التليفزيون الفرنسي بالدفع مقابل المشاهدة كانال بلوس خلال الثمانينيات والتسعينيات، يوحى بأنها قد تصبح قوة عالمية، لكن ما يزال علينا أن ننتظر لنرى النتيجة. أما شركة فيفيندى فقد انهارت بسرعة، وبالمثل فإن عملاق صناعة الترفيه الإيطالى (ورئيس الوزراء أحيانًا) سيلفيو بيرلسكونى استطاع أن يجمع أخطبوطًا أوربيًا للترفيه خلال الثمانينيات، لكنه لم يغامر قط فى الحلبة الرئيسية للسوق العالمية، مفضلاً أن يخوض التحدى الأصغر فى السياسية الإيطالية. وكان النجاح المشجع – وإن لم يستمر طويلاً – لشركة أفلام جولد كريست الإنجليزية فى الثمانينيات، يوحى بأن الفرص مازالت موجودة أمام الشركات الصغرى، رغم هيمنة اتحادات الشركات الكبرى. (قصة جولد كريست رويت بتفصيل دقيق فى كتاب جيك إيبريتس وتيرى إيلوت "لا قرار نهائى").

ومع النمو السريع لصناعة شرائط الفيديو فى الثمانينيات، ازدهرت صناعة السينما من خلال هذا الدخل الإضافي. وهذه المرة تفادت هوليوود معظم أخطائها عندما وصل التليفزيون في بداية الخمسينيات، فتعاونت مع التقنية الجديدة باعتبارها مركز ربح جديد. وسرعان ما أسست معظم الشركات الكبرى شركات خاصة بها لتوزيع شرائط الفيديو، في بعض الأحيان في شراكة مع شركات التليفزيون (آر سى أيه/ كولومبيا، سى بى إس/ فوكس). ومع ذلك لم تستطع هوليوود أن تتحكم فى تطور صناعة الشرائط، التى أصبحت وسائط ترفيه راسخة فى الثمانينيات، لأن هناك من المستثمرين الأفراد البعيدين عن هوليوود، الذين أدركوا أن الناس قد تفضل تأجير شريط لمشاهدته في ليلة، بدلاً من أن تشتريه. وكنتيجة لذلك خسر الموزعون السينمائيون مليارات من الدولارات التى كان يمكن أن تكون لهم، إذا كانوا قد وضعوا استراتيجية لبيع الشرائط في بداية عصر الفيديو.

ولو كان لدى الصناعة فى الأصل طريقة فربما كان من المقدر ألا تكون هناك صناعة شرائط على الإطلاق. فعندما قامت سونى بالدخول إلى تكنولوجيا شرائط الفيديو فى عام ١٩٧٦، كان رد فعل هوليوود قصير النظر ولاهث، لتكرر الغلطة ذاتها التى ارتكبتها صناعة السينما كرد فعل لتهديد التليفزيون قبل خمسة وعشرين عاماً. ورفعت يونيفرسال دعوى قضائية ضد سونى لتمنعها من توزيع آلات "النسخ" هذه، وعندما وصلت القضية إلى المحكمة العليا فى عام ١٩٨٤ كان الحكم لصالح سونى. وربما تنفس الكثيرون الصعداء لخسارة يونيفرسال القضية: فبحلول ذلك الوقت كان سوق تأجير مسجلات الفيديو قد وصلت إلى ذروتها، واتضح أن ذلك سوف يشكل ربحاً إضافيًا للشركات.

وعندما ننظر إلى الأمر اليوم، فإن قضية "بيتاماكس" كانت مجرد الجولة الأولى فى معركة لإعادة بناء حقوق الطبع والنشر، وهى المعركة المستمرة حتى اليوم بعد ثلاثين عامًا. فالأعمال الفنية، والأبحاث، والإبداع، قد أعيد تعريفه باعتباره "ملكية فكرية". وكانت هوليوود فى مقدمة هذه المعركة. وفى كل مرة يكون ميكى ماوس على وشك الدخول إلى الملكية العامة، تجد ديزنى طريقة لتمد ملكيتها سنوات جديدة. (من

أجل مقدمة ممتازة لموضوعات حقوق الطبع والنشر، والملكية الفكرية، ارجع لكتاب بول جولدستين "طريق حقوق النشر السريعة: من جوتينبيرج إلى صناديق الموسيقى").

ومع ازدهار سوق مسجلات الفيديو في الثمانينيات والتسعينيات، كانت الدولارات التي تتدفق إلى منتجي السينما تدعم عدداً من المستثمرين المستقلين، الذين شكلوا بحلول عام ١٩٩٠ أرضاً خصبة لتدريب السينمائيين الشبان. ومن بين ٥٢٩ فيلماً عرضت في عام ١٩٩٢، كان هناك ٣٢٠ فيلماً فقط هي التي عرضت في دور العرض، ومعظم الباقي كان أفلام العرض على الفيديو مباشرة. وهكذا استولى هذا النمط الفيلمي منخفض التكاليف على ما كانت تحتله أفلام حرف (ب) في الثلاثينيات والأربعينيات. وفي عام ١٩٩٢، جاء فيلم شركة آي أر إس ميديا "حركة واحدة غلط" ليحصد الإعجاب النقدي الذي يتجاوز بكثير ميزانيته المنخفضة، واحتل مكاناً لدى العديد من النقاد المهمين باعتباره واحداً من أفضل أفلام العام. لقد وصلت أفلام العرض المباشر على الفيديو إلى النضج، والآن حتى أفلام العرض الجماهيري في دور العرض تتوافق مع نسخها على أقراص الدى فى دى.

وهناك تحدٍ مختلف ينتظر صناعة السينما في القرن الجديد، مع تسارع ثورة الوسائط المتعددة. إن الفيديو وسيط للتوزيع وليس أكثر من ذلك بكثير، وصناعة الدى فى دى كما نعرفها اليوم تحتاج إلى منتجات هوليوود السينمائية. وصناعة الوسائط المتعددة الآن ما تزال في بدايتها، تتنافس مع السينما بوصفها وسيطاً للإنتاج، كما أنها تستعير من السينما. وهي أول وسيط جديد للإنتاج منذ تليفزيون البث على الشبكات، وهي في حد ذاتها سوف تجتذب مواهب مهمة، ورأس مال، وزبائن، من صناعة الأفلام الروائية الطويلة، وأعظم منافس لهوليوود اليوم هو موقع يوتيوب.

لقد كانت هناك إمكانية مع الأسطوانات لنظام دقيق ومرن للتوزيع كما يحدث في وسائط الطباعة، ومع استمرار تقنيات السينما والفيديو في الاندماج، والأفلام والتليفزيون – كفنون وإعلام – قد اتسمت حتى اليوم بعدم القدرة على الدخول إليها

إلا لعدد قليل، ففى الولايات المتحدة هناك بين خمسة وسبعة أستوديوهات تتحكم فى التوزيع السينمائى، وأربع شبكات تجارية وشبكة عامة واحدة تتحكم فى التليفزيون. لكن الثورة الرقمية والإنترنت يقدمان الآن تعدداً ملحوظاً فى القدرة على الوصول والدخول إليها.

وعلاوة على ذلك فإن التجارة تزداد فى العولمة، فبحلول عام ١٩٨٠ أصبح من الواضح أنه لم يعد من الممكن التفريق بين ما نطلق عليها السينما وما نعرفه باسم الفيديو أو التليفزيون. وهذه الأشكال المختلفة من السرد السمعى البصرى ظلت تُرى باعتبارها منفصلة – أو حتى متعارضة – طوال ثلاثين عاماً. لكنها جميعها الآن يجب أن تعتبر أجزاء من كل متصل واحد. وبالفعل فإننا فى حاجة إلى كلمة جديدة نستخدمها لضم السينما وأشكال الشرائط. ومع استمرار تقنية الفيديو فى التطور، سواء فى التعقيد أو المرونة، فإن صانعى "السينما" سوف يجدون أن شكل الوسيط ليس إلا مسألة اقتصادية وتكنولوجية، وليس مسألة جمالية.

وبحلول عام ١٩٩٠ أصبح من الواضح أن الحدود الجغرافية التى كانت ذات يوم تساعد فى تعريف الفن السينمائى (وإن لم تكن الصناعة والتجارة) تتحلل بسرعة من الخطوط التكنولوجية التى تفرق بين الوسائط، وكان التسويق المحموم لقناة سى إن إن لصاحبها تيد تيرنر، وقناة إم تى فى لصاحبتها شركة فياكوم، والتوسع السريع العابر للحدود فى المحطات التليفزيونية الفضائية، أولاً فى أوروبا ثم فى أسيا، تقدم جميعاً تنافساً أكبر أمام السينمائيين العالميين، أكثر من تنافس آلة هوليوود العملاقة.

ومع ذلك وفى الوقت ذاته، فتحت التكنولوجيا مزيداً من القنوات أمام الجمهور، بما سمح للسينمائيين طريقاً أكثر مباشرة للوصول إلى الجمهور. وفى الحقيقة إن الرؤية الفنية المنطقية للسينما والتليفزيون الآن يجب أن ترى السينما جزءاً فرعياً من التليفزيون. ومعظم الشركات التى تصنع الأفلام تصنع أيضاً برامج تليفزيونية، والعكس صحيح، وقبل الثمانينيات كان معظم النقاد والجمهور يعتبرون الأفلام

"المصنوعة للتليفزيون" أقل قيمة من الأفلام التى تعرض فى دور العرض. لكن هذه الوصمة لم تعد باقية، فهناك أفلام "مصنوعة لقنوات الكيبل" مثل أفلام شبكة "إتش بى أوه" : "المواطن كون" (١٩٩٢)، و"الهمج على الأبواب" (١٩٩٣)، و"دون كينج: فقط فى أمريكا" (١٩٩٧)، و"ملائكة فى أمريكا" (٢٠٠٣)، يمكن أن تعتبر أفلامًا صالحة للعرض فى دور العرض ولها نفس جودة الأفلام الروائية الطويلة. ففى أواخر عام ١٩٧٩ كانت قاعدة هوليوودية أن نجوم التليفزيون لا يصلحون لبطولة فيلم روائى طويل، لكن ذلك لم يكن هو الحال مع بروس ويليز، وجورج كلونى، وويل سميث.

وبينما وجد صناع السينما التجارية أنفسهم يواجهون عالمًا جديداً ذا أبعاد فوضوية، بسبب آثار غير متعمدة للتطورات التقنية، فإن السينمائيين المستقلين يتطلعون إلى الإمكانات بالغة التزايد فى القرن الجديد. ومنذ عام ١٩٧٨، كان السينمائى الذى يريد توزيع فيلمه يواجه ستة اختيارات أساسية، هى أستوديوهات هوليوود الكبرى. ومع التضخم، استمرت إيرادات شباك التذاكر فى الانحدار منذ السبعينيات. لكن نمو هوليوود فى الثمانينيات والتسعينيات كان بدافع التوسع السريع فى الكيبل وشرائط الفيديو، ثم بانطلاق عدد من محطات التليفزيون الأوروبية كانت متعطشة للأفلام، بعد أن قلّت النزعة القومية فى نظام التليفزيون فى بلد بعد الآخر، وتكاثر نظم القنوات الفضائية التى كانت متعطشة لملء مئات من قنواتها. وفى العقد الأول من القرن العشرين، كانت النمو بسبب عائدات الدى فى دى، والتوسع المستمر فى الكيبل.

وتزايد التجارة الإلكترونية على الإنترنت يزيل آخر حاجز بين السينمائيين وجماهيرهم. فعلى شبكة الإنترنت يملك كل فرد مكانًا لتخزين ما يريد لتكون فى متناول العملاء فى أى وقت. والآن عندما يعرف الزبائن المحتملون المهتمون بوجود فيلم فإنهم يعلمون أن بإمكانهم الحصول عليه والوصول إليه، حيث لا يقيدهم المخزون المحدود فى نادى الفيديو القريب منهم. وبالطبع فإن شركة الإنترنت تقدم أيضًا وسيلة غير مكلفة

وفعالة للدعاية أيضاً. ولقد أدركت الأستوديوهات ذلك على الفور. وربما كانت صناعة السينما آخر وسيط يدخل إلى عالم الإعلانات التليفزيونية في منتصف السبعينيات، لكنها كانت من أوائل من أدرك قوة شبكة الإنترنت: وبحلول عام ١٩٩٦ كان لكل فيلم جديد موقعه التسويقي على الإنترنت. ويمكن للسينمائيين المستقلين أن يتحملوا بسهولة تكاليف هذا النوع من التسويق. وفي صيف عام ١٩٩٩ صُنع فيلم "مشروع ساحرة غابة بلير" بميزانية قليلة جداً، لكن صُنَّاعه استطاعوا إثارة ضجة كبيرة حول الفيلم، باستخدام الإنترنت.

هل سوف تستمر هوليوود في الهيمنة على الترفيه في أمريكا؟ أم أن مراكز السلطة سوف تنتقل من وادي سان فيرناندو وأستوديوهاتها إلى وادي السليكون لصناعة الكومبيوتر، أو حتى سوف تعود إلى صناعة النشر في وادي هادسون، حيث ولدت صناعة السينما منذ أكثر من قرن من الزمان.

"الفيلم" : السياسة

اقتصاديات السينما تحدد الأبنية التحتية لها - أسسها - ومن ثم أمكاناتها. بينما تحدد سياسات السينما بنيتها، أي الطريقة التي تقيم بها علاقة مع العالم. إننا نفهم السينما، ونعايشها، ونستهلكها، من منظورين مختلفين، أولاً: "السياسات الاجتماعية" للسينما التي تصف كيف تعكس التجربة الإنسانية وتتكامل معها بشكل عام، وثانياً: "السياسات النفسية" للسينما التي تحاول تفسير علاقتنا بها على المستوى الشخصي والخاص. ولأن السينما ظاهرة جماهيرية، فإنها تلعب دوراً مهماً في الثقافة الحديثة، في المجال "الاجتماعي" السياسي. ولأنها تقدم تجسيداً قوياً ومقنعاً للواقع، فإن لها أيضاً تأثيراً عميقاً على أفراد الجمهور، على المستوى "النفسي" السياسي. وهذان المنظوران لهما علاقة قوية ببعضهما البعض، ومع ذلك فإن التفريق بينهما مهم لأنه يركز الاهتمام على الفرق بين التأثير العام للسينما، وتأثيرهما الشخصي الخاص.

وأيًا كانت الطريقة التي تنظر بها إلى السينما، فإنها ظاهرة سياسية بوضوح، ووجودها ذاته ثوري. لقد كتب الناقد والتر بنجامين Walter Benjamin في مقالة مهمة حول الموضوع بعنوان "العمل الفني في عصر النسخ الميكانيكي":

"قد يميل المرء إلى التعميم فيقول: إن التكنيك الخاص بالنسخ يبعد الموضوع المنسوخ عن مجال التقاليد، إنه يبدل وجوداً متفرداً بالعديد من النسخ، ومن السماح للنسخ بمقابلة الرائي أو السامع في موقفه الخاص به، فإنه يعيد تنشيط الموضوع المنسوخ. إن هاتين العمليتين تؤديان إلى تمزيق هائل للتقاليد، وكلا العمليتين مرتبطة بشكل وثيق مع الحركات الجماهيرية المعاصرة. وأقوى عامل هنا هو السينما، فأهميتها الاجتماعية - خاصة في أكثر أشكالها إيجابية - لا يمكن تصورها بدون جانبها التدميري التطهيري، أي تصفية القيمة التقليدية للتراث الثقافي". ("تنويرات"، ص ٢٢١).

إن عبارات بنجامين غامضة وعميقة إلى حد ما، لكن النقاط التي يثيرها أساسية في فهم الطريقة التي تمارس بها السينما (والفنون القائمة على النسخ الآلي) وظيفتها في المجتمع. وفي قول بنجامين فإن أهم فرق بين السينما والفنون القديمة هو أن الفن الجديد يمكن إنتاجه بطريقة هائلة، ويصل إلى عدد أكبر بكثير. (هذا هو الوجه الاجتماعي السياسي). ولهذا أثر ثوري: إن هذا الفن ليس فقط متاحاً لعدد كبير من الناس على نحو منتظم، لكنه يصل إلى المتلقي على أرضه الخاصة به، وبذلك فإنه يعكس العلاقة التقليدية بين العمل الفني وجمهوره. وهاتان الحقيقتان عن السينما: (١) إنها جمعية وليست متفردة، (٢) وإنه يمكن نسخها بلا نهاية، لتعارض بشكل مباشر التقاليد الرومانسية للفن، وبذلك فإنها تنقي وتطهر وتنعش.

لقد غيرت السينما الطريقة التي ندرك بها العالم، وبالتالي التي نعمل بها خلاله. ومع ذلك فبينما وجود السينما قد يكون ثوريًا، فإن ممارستها ليست في العادة كذلك. ولأن قنوات التوزيع كانت محدودة، بسبب التكاليف التي جعلت الوصول إلى الإنتاج السينمائي صعبًا إلا لمن يملك الثروة، فإن الوسيط السينمائي كان دائمًا معرضًا للتحكم الصارم.

وعلى سبيل المثال، فى أمريكا بين عامى ١٩٢٠ و١٩٥٠، قدمت الأفلام الشكل الثقافى الرئيسى لاكتشاف ووصف هويتنا القومية. (سرعان ما حل التليفزيون بعد عام ١٩٥٠)، ويجادل المؤرخون حول إذا ما كانت الأفلام قد قامت بمجرد عكس الثقافة القومية الموجودة بالفعل، أم أنها قامت بصنع فانتازيا خاصة بها أصبحت فى النهاية مقبولة باعتبارها حقيقية. وربما لم تكن هذه المسألة ذات أهمية عملية، وبلا شك فإن الكتاب والمنتجين والفنيين الذين عملوا فى مصانع سينمائية كبيرة خلال العصر العظيم للسينما كانوا ببساطة ينقلون المادة التى التقطوها من "الحياة الحقيقية" إلى الشاشة. وبلا شك أيضًا، حتى لو لم تكن هذه المواد قد تم تشويهها بشكل واعٍ لتحقيق أهداف سياسية، فإن مجرد حقيقة أن الأفلام تُكبرُ عناصر بعينها من ثقافتنا، وتضعف عناصر أخرى، كان له أثر عميق.

وهكذا، فإن هناك مفارقتين تحكمان السياسة فى السينما: من ناحية فإن شكل السينما ثورى، ومن ناحية أخرى فإن المضمون يكون فى الأغلب الأعم ذا قيم تقليدية ومحافظة، والثانى هو أن سياسة السينما وسياسة "الحياة الحقيقية" متشابكتان بقوة إلى درجة أنه يصعب فى العادة تحديد من هى السبب ومن هى النتيجة.

والمناقشة التالية تتناول فى الأساس الأفلام الأمريكية، إن العلاقة بين السياسة والسينما أقل تعقيداً فى سياقات أخرى، لكن نظام المصنع المتجانس للشركات الكبرى هو الذى عكس برهافة أو (ألهم) الثقافة السياسية المحيطة. ولأن أفلام هوليوود تنتج على نطاق واسع، فإنها تميل إلى أن تعكس الثقافة المحيطة – أو بشكل أكثر دقة تعكس الأساطير الراسخة للثقافة – على نحو أكثر دقة من أعمال مؤلفين فرديين. وفى الحقيقة إن العديد من "المؤلفين" المشهورين (تعنى هنا أصحاب البصمات الخاصة من السينمائيين – المترجم) فى تاريخ السينما يبرزون لأن أعمالهم تمضى ضد الاتجاه التقليدى للمؤسسة: شابلن، وستروهايم Stroheim، وفيدور Vidor، وإيزنشتين Eisnsti-en، ورينوار Renoir، وروسيلينى Rosellini، وجودار، على سبيل المثال.

والحقيقة البديهية الأساسية فى تاريخ السينما هى أن تطور الصناعة/ الفن كان نتيجة للجدل بين الواقعية السينمائية والتعبيرية السينمائية، أى بين قوة السينما على محاكاة الواقع وقوتها فى تغييره. وفنانو السينما المبكرون - الأخوان لوميير، وجورج ميلييس - يعبرون ببلاغة عن هذه الثنائية بين الواقعية والتعبيرية. ومع ذلك فإن تحت جدل المحاكاة/ التعبير مقدمة منطقية أساسية أخرى؛ هى أن تعريف الأسلوب السينمائى يعتمد على علاقة السينما بجمهورها. وعندما يستقر السينمائى على اتخاذ الأسلوب الواقعى، فإنه يفعل ذلك لكى يقلل المسافة بين المتفرج والموضوع، بينما الأسلوب التعبيرى من ناحية أخرى يتطلع إلى تغيير المتلقى وتحريكه وتسليته من خلال تكنيك السينما. وهذان القراران الجماليان هما سياسيَّان فى جوهرهما، حيث إنهما يؤكدان على العلاقات (بين السينمائى، والفيلم، والموضوع، والمتلقى) أكثر من التأكيد على نظم مثالية مجردة. وبهذه الطريقة إن السينما سياسية بالضرورة، فلها علاقة ديناميكية مع المتفرج.

ولتلخيص الأمر: كل فيلم يعرض طبيعة سياسية على مستوى أو أكثر من هذه المستويات الثلاثة:

- المستوى الأونطولوجى، لأن وسيط السينما ذاته يميل إلى تفكيك القيم التقليدية للثقافة.

- مستوى المحاكاة، لأن أى فيلم إما يعكس الواقع أو يعيد خلقه (وسياساته).

- ضمنيًا وبشكل متأصل فى السينما، لأن الطبيعة القوية للتواصل فى السينما تعطى العلاقة بين السينما والمتلقى بعدًا سياسيًا طبيعيًا.

إذن فالتاريخ السياسى للسينما قد يكون أعقد بثلاث مرات من التاريخ الجمالى، حيث إن علينا أن نتعقب تطور هذه المستويات السياسية الثلاثة. لكن ليس لدينا المساحة إلا دراسة عدد قليل من السمات البارزة لسياسات السينما.

فمن الناحية الأونطولوجية، فإن أفضل دليل لدينا هو أن السينما قد غيرت جذرياً القيم التقليدية التى تكمن فى ظاهرة شخصيات المشاهير. فقد كانت النماذج البطولية للمجتمع فى السابق إما شخصيات خيالية (مؤلفة) تماماً، أو شخصيات حقيقية حققت إنجازاً (وهى شخصيات نعرفها فقط من على بعد). والسينما قامت بصهر هذين النموذجين، فقد أصبح أناس حقيقيون شخصيات خيالية (مؤلفة - متخيلة). وتطور مفهوم "النجم"، والنجوم مختلفون تماماً عن "الممثلين". فالدور الأهم الذى لعبه دوجلاس فيربانكس Douglas Fairbanks لم يكن روبن هود أو زورو، وإنما "دوجلاس فيربانكس". (وفى الحقيقة إن الذى كان يلعب دوجلاس فيربانكس هو دوجلاس أولمان - اسمه الأصلى). وبالمثل فإن شابلن لم يلعب دور هتلر أو مسيو فيردو، لكنه كان دائماً "شارلو"، الصعلوك، وكانت مارى بيكفورد Mary Pickford (التى أسست مع شابلن وفيربانكس شركة يونايتد أرتيستس، التى ضمت هؤلاء الثلاثة من أبرز نجوم تلك الفترة) كانت توضع دائماً فى دور نمطى، هو "مارى الصغيرة، دلوعة أمريكا"، وعندما حاولت فى أواخر العشرينيات أن تغير صورتها الجماهيرية، وصلت حياتها الفنية إلى نهايتها.

ويبدو أن صناع السينما الأوائل كانوا واعين جداً بإمكانات ظاهرة النجومية، فقد أصروا أن يعمل ممثلوهم بدون أسماء. لكن فى عام ١٩١٢ ظهرت أول مجلة لعشاق السينما، لتتحدث عن "فتاة بيوجراف" و"مارى الصغيرة". وبعد سنوات قليلة، وبعد التحرر من العمل بلا أسماء، كان شابلن وبيكفورد يتنافسان على من يكون فيمها أول من يوقع عقداً بمليون دولار. ومن الواضح أن مارى الصغيرة وشارلو كانا قد لمسا وتراً حساساً عند الجمهور. ومنذ ذلك الحين أصبحت العلاقة بين النجوم والجمهور ذات أهمية أولى فى الطبيعة الأسطورية - ومن ثم السياسية - للسينما.

إن "النجوم" يجسدون أقنعتهم الفنية من خلال شخصية ذات اسم، و"المشاهير" يظهرون أساساً "كأنفسهم"، ومشهورون "بشهرتهم" كما عبر عن ذلك ببراعة دانيل بورستين. ونحن نميل إلى أن نقلل من هذه الظاهرة، غير أن النجوم تجسد النماذج النفسية غير العادية التى لم تكن موجودة من قبل.

ونحن نستطيع تعقب ظاهرة المشاهير إلى دوائر المحاضرات في القرن التاسع عشر، حيث كان أبطال مثقفون مثل تشارلز ديكنز ومارك توين (وهي بالمناسبة شخصية خلقها صامويل كليمنز Samuel Clemens) الذين لعبوا أنفسهم للجمهور المعجب بهم. ومع ذلك، وحتى "عصر النسخ الآلي". لم يصل هؤلاء المشاهير إلا لعدد قليل من الناس. وكان الحزن الجارف على موت رودولف فالنتينو Rudolph Valentino في عام ١٩٢٦ – بعد فترة حياة فنية قصيرة وغير مميزة بوصفه ممثلاً – أكبر في حدته وأبعاده رد فعل الجمهور تجاه وفاة أية شخصية شهيرة حتى ذلك الوقت. ولم يحدث هذا الحزن الشامل إلا بعد أن أصبح السياسيون مشاهير وضحايا للاغتيال.

ورغم أن أساطين الأستوديوهات حاولوا بناء نجوم بهذه الضخامة بشكل مصطنع، فإنهم كانوا نادراً ما ينجحون. فقد كان النجوم – وما يزالون – رد فعل للجماهير، ونماذج سياسية ونفسية يجسدون سمات نعجب بها بشكل جماعي. (هناك عدد قليل من النقاد والمؤرخين كتبوا برصانة حول النجوم، مثل كتاب ديفيد طومسون David Thpmson "قاموس سير الحياة السينمائية" الذي يقدم ثروة من الملخصات الذكية والدالة. كما أن كتاب ريتشارد شيكيل Richard Schickel "صورته في الأوراق" مقدمة عميقة للموضوع. انظر أيضاً: "المشاهير" من إعداد جيمس موناكو، و"النجوم" من تأليف ريتشارد داير). وبشكل موضوعي فإن كلارك جيبل ليس أكثر جاذبية من الناحية الجسمانية من عشرات من شباب الثلاثينيات، ومع ذلك فإن هناك شيئاً في شخصيته الفنية لمس وتراً حساساً. كما أن همفري بوجارت لم يكن ممثلاً استثنائياً، كما لم يكن بالتأكيد في وسامة معايير هوليوود، ومع ذلك فإنه أصبح نموذجاً محورياً ليس فقط لجيله بل لأبنائهم أيضاً. وعندما يصبح الممثلون نجوماً، تبدأ صورهم في التأثير في الجماهير بشكل مباشر. وسينما النجوم – بأسلوب هوليوود – تعتمد على خلق توحد قوي بين البطل والجمهور؛ إننا نرى الأشياء من وجهة نظره، والتأثير مرهف لكنه قوي.

وهذه الظاهرة ليست مقتصرة على هوليوود؛ ففي الستينيات قدمت السينما الأوروبية بعضاً من القوة الغامضة ذاتها في التوحد، وعندما اتخذ جان بول بلموندو

من همفرى بوجارت نموذجًا فى فيلم جان لوك جودار "اللاهث" (١٩٦٠)، كان يعلن عن جيل جديد من المشاهير، جيل يظهر وعيًا تاريخيًا. وأصبح مارشيللو ماستروياني للرجولة الوجودية الأوروبية، وعند وفاته فى عام ١٩٩٦ تعامل معه الجمهور بوصفه بطلاً قوميًا. وكانت جين مورو نموذجًا للمرأة الأوروبية العاقلة الواثقة من نفسها، كما كان ماكس فون سيدو وليف أولمان نسختين سويديتين لهذين النموذجين. كما أن إيف مونتان كان نموذجًا لبوجارت الفرنسى، وفيما بعد أصبح جيرار ديبارديو أيقونة لجيله.

لكن هؤلاء ممثلون بالإضافة إلى أنهم نجوم، لذلك فإن التأثير ليس واضحًا للعيان تمامًا، وهناك حالات فى حياتهم الفنية كانت فيها أدوارهم بوصفهم ممثلين تتفوق على قناع نجوميتهم. فعندما عادت الحياة إلى الأفلام الأمريكية فى الستينيات، تطور جيل جديد من النجوم بالطريقة التى طورها الأوروبيون، وأظهروا ذكاء نقديًا بالإضافة إلى أقنعتهم الفنية القوية. ومن الناحية السياسية فإن هذا تطور مهم، فقد كان نظام النجوم الهوليوودى يعمل على المستوى النفسى على إقصاء الأدوار التى لا تلائم صورها الخاصة به، لقد كان من المقبول التمثيل بطريقة بوجارت، وجيبل، وجون وين، لكن حتى أواخر الستينيات لم يكن هناك نجم من الرجال لا يتسم بالخشونة (مثل هؤلاء الثلاثة)، أو بالتهذيب والتحضر (مثل فريد أستير وكارى جرانت). ولأننا أصبحنا الآن قادرين على النظرة النقدية تجاه المشاهير، فإن الجمهور المعاصر يتمتع بطيف أوسع من أنماط النجوم.

وإلى مدى بعيد، على الأقل فى البلدان حيث تسود السينما، فإن السينما تساعد فى تحديد ما هو مسموح به على المستوى الثقافى: إنها التجربة المشتركة والجماعية للمجتمع، ولأن نماذجها بالغة القوة على المستوى النفسى، فإن النماذج التى تقدمها ليست صعبة على فهم أفراد المجتمع، وإن كان من الأصعب تجسيدها. ومثل الحواديت، فإن الأفلام تعبر عن تابوهات، وتساعد على حلها. وعلاقة السبب والنتيجة – كما لاحظنا – ليست واضحة، لكن من المثير للاهتمام ملاحظة أن الأخلاقيات شبه الثورية للستينيات فى أمريكا كان يسبقها بخمس سنوات أو أكثر شخصيتان فنيتان

مهمتان في الخمسينيات – مارلون براندو وجيمس دين – وكلاهما كان متمرداً بوضوح. وبشكل أكثر تحديداً، فإن فيلم جان لوك جودار "الصينية" – الذي كان يصور مجموعة من الطلاب الثوريين من جامعة باريس في نانتير – كان يسبق انتفاضة مايو/ يونيو ١٩٦٨ بعام على وجه الدقة، كما أن طلبة جامعة نانتير كانوا بالفعل في الطليعة خلال الثورة الحقيقة المجهضة، كما كانوا تماماً في تمرد جودار المتخيل.

ففي عصر النسخ الآلي، يملك الخيال الفني قوة لم يكن يملكها قط من قبل.

ولأن التليفزيون أكثر انتشاراً بكثير، فقد استولى على جانب كبير من وظيفة السينما باعتبارها حواديت. وفي فيلم هاسكيل ويكسلر Haskell Wexler "متوسط البرودة" (١٩٦٩) تحليل ذكي للعلاقة بين الوسائط الجماهيرية (وسائل الإعلام) والسياسة، حيث مجموعة من المناضلين السود يتحدون مقدم برامج تليفزيونياً: "ضعه على نشرة أخبار السادسة والعاشرة والثانية عشرة. عندئذ سوف يصبح حقيقياً"، وهم يقصدون بذلك إحدى الشخصيات، ووظيفة الوسائط في تحديد مصداقية حدث، أو شخص، أو فكرة، كانت إحدى الحقائق المركزية للسياسات الراديكالية في الستينيات، وظلت كذلك في الفترة التالية.

إن تلك القدرة غير العادية للسينما على "إضفاء مصداقية" على الواقع هي الوظيفة الأساسية الأهم وتقوم على المحاكاة. وعلى سبيل المثال، فإن معظم النقد الاجتماعي الدال بواسطة حركة "القوة السوداء" في الستينيات كان التحليل التاريخي للتجسيد العنصري الملازم الذي تعرض له الزنوج بوصفه حقيقه مفروضة في تاريخ السينما والتليفزيون. وفي هذا المجال أيضاً، فإن الوسائط تعكس بأمانة قيم المجتمع، لكنها تكبِّر أيضاً الموقف الحقيقي. وبشكل عام (وإن كان هناك بعض الاستثناءات)، قامت الأفلام بتصوير الزنوج في دور الخدم. والأكثر أهمية، فقد استخدم الزنوج فقط لتصوير الزنوج، أي في أدوار حيث العرق عنصر مهم. وأحد الإنجازات العظيمة لحركة "القوة السوداء" في الستينيات كان بداية تكسير هذا الحاجز. والآن أضفت الوسائط

مصداقية على الزنوج من المحامين، والأطباء، ورجال الأعمال، وحتى الأبطال. وحتى التسعينيات؛ فقد كان من النادر لاختيار ممثل لأداء دور طبيب أن يقع اختيار له على ممثل زنجي إلا إذا كان الدور يتطلب ذلك تحديداً.

وكما هى الحال بالنسبة للعناصر الأخرى من ثقافتنا، فإن التقدم فى السياسات العنصرية يبدو كما لو كان فى حالة توقف طوال ثلاثين عامًا. (أنا شخصيًا أعيد بداية هذا الشلل العميق من عام ١٩٧١، عندما غنى دون ماكلين للمرة الأولى عن "اليوم الذى ماتت فيه الموسيقى"، من فيلم "فطيرة أمريكية"). وعلى السطح، فإنه ليس هناك مزيد من الأدوار- أو أفضل - للزنوج الأمريكيين فى التسعينيات فى أفلام التيار السائد، مما كان الحال عليه فى السبعينيات. وأحد التطورات المضيئة للثمانينيات كان مجموعة جديدة من المخرجين الزنوج الأمريكيين، أسسوا أنفسهم على أطراف هوليوود. ومع ذلك فإنه ليست هناك رابطة بين الأعمال المهمة لسينمائيين مثل سبايك لى، وماتى ريتش، وجون سينجلتون، مع أول موجة للسينما السوداء قبل خمسة وعشرين عامًا، فهم لا يقومون بالبناء على أعمال الجيل السابق، فقد كان عليهم البدء مرة أخرى.

إن العنصرية تسود فى السينما الأمريكية لأنها سمة أصيلة متأصلة فى التاريخ الأمريكى. ومن إحدى الحقائق الحزينة فى تاريخ السينما هى أن الفيلم المهم "مولد أمة" (١٩١٥) تم الترحيب به باعتباره فيلمًا كلاسيكيًا، رغم عنصريته الواضحة والصريحة. وليس هناك قدر الخبرة الفنية أظهرها فيلم "مولد أمة"، أو مال قام باستثماره، أو أثر فنى، يمكن أن يتغلب على الطابع العنصرى الجوهرى فى الفيلم، ومع ذلك فنحن مستمرون فى تاريخ السينما حتى اليوم فى مديح الفيلم لشكله، متجاهلين مضمونه المثير للنفور.

إن هذا لا يعنى بالضرورة أن العمل المهم لجريفيث هو عمل مريض أو غير سوى، فحتى أواخر الخمسينيات كانت الأنماط العنصرية للشخصيات منتشرة فى السينما، ثم بعد ذلك فى التليفزيون. وكانت هناك حالات تعبر عن تحرر الوعى قبل ذلك، فى

أفلام مثل فيلم كينج فيدور "هاليلويا" (١٩٢٩)، أو فيلم إيليا كازان "بينكى" (١٩٤٩)، ولكن حتى الأمثلة كانت بلا استثناء تعتبر نوعًا من التنازل. وحتى أواخر الستينيات، لم يبدأ الزنوج في السينما الأمريكية في الظهور في شخصيات غير نمطية.

وقد لا يكون هناك اليوم مخرجون زنوج يعملون في هوليوود أكثر مما كانوا منذ عشرين عامًا مضت، لكن جيلاً جديداً كاملاً من الممثلين الزنوج المهمين قد طور نفوذًا حقيقيًا في شباك التذاكر.

وقاد إيدى ميرفى الطريق، واستغل بنجاح تفوقه في برنامج "ليلة السبت على الهواء"، ليحوله إلى حياة فنية قوية، ويبدأ سلسلة من النجاحات في أفلام مثل "٤٨ ساعة" (١٩٨٢)، و"تبادل الأماكن" (١٩٨٣)، و"شرطى بيفرلى هيلز" (١٩٨٤).

وسار دينزيل واشنطن في مسار مماثل؛ فكان دوره التليفزيوني في "سانت إيلسهوير" في الثمانينيات بداية إلى حياة سينمائية في التسعينيات. وبعد دوره المهم في شخصية "مالكولم إكس" (١٩٩٢) لسبايك لى، أصبح نجمًا مربحًا وحصل على طيف واسع من الأدوار. كما أنه أصبح مخرجًا لفيلمى "أنطون فيشر" (٢٠٠٢) و"المجادلون العظام" (٢٠٠٧)، حيث استخدم نفوذه لكي يجلى إلى الشاشة أنواعًا من القصص كانت السينما في العادة تتجاهلها.

وحقق ويل سميث نجاحًا أكثر من سابقيه، وبدأ مغنى راب، ثم حول حياته الفنية الناجحة بوصفه نجم راب إلى سلسلة تليفزيونية ناجحة هي "الأمير الجديد لبل إير"، قبل أن يخطو خطوات واثقة بفيلمين ناجحين من نوعية الأكشن هما: "يوم الاستقلال" (١٩٩٦) و"رجال يرتدون الأسود" (١٩٩٧).

ولم يكن هؤلاء وحدهم، حيث تَلَتْهم أعمال بارزة لكل من مورجان فريمان، وصامويل إل جاكسون، وجيمى فوكس، وفوريست ويتيكر، وبشكل خاص دون شيديل. وفي الجانب النسائى هناك للأسف عدد أقل، وليس للنجمة هالى بيرى في هذا المجال الكثير من الرفيقات.

كما تم تناول شخصية الزنوج الحمر بطريقة سيئة مثلما حدث مع الزنوج، فقد كانوا جزءًا لا يتجزأ من النمط الفيلمي الجماهيري "الويسترن"، لذلك ظهروا على الشاشة أكثر من الزنوج، لكن بصورة نمطية لا تقل سوءًا. وهناك استثناءات في هذا المجال. ولأن المعركة ضد الهنود الحمر قد كسبها البيض بالفعل، فقد كان هناك بين الحين والآخر أفلام تصورهم في ضوء إنساني إيجابي. ومن الأمثلة المبكرة فيلم توماس إينس Thomas Lnce "مذبحة الهنود" (١٩١٣)، ومن الأمثلة التالية فيلم جون فورد "خريف شايين" (١٩٦٤).

ورغم تأثيرهم المتزايد بسرعة في الثقافة الأمريكية، فلم يظهر الأمريكيون من أصل أسيوي كثيرًا على الشاشة. بينما ساد بروس لى في السبعينيات، وابنه براندون في التسعينيات، النمط الفيلمي للفنون الحربية قبل موتهما الغريب على نحو متشابه.

وكان للمخرج وين وانج Wayn Wang – المولد في هونج كونج – نجاح متفرد، حين تناول موضوعات أمريكية أسيوية منذ "شان مفقود"(١٩٨١)، و"ديم سام: قطعة صغيرة من القلب" (١٩٨٥)، و"فلتأكل صحنًا من الشاي" (١٩٨٩). ومع فيلم "نادى جوى لاك" (١٩٩٣) – عن رواية شهيرة من تأليف آمى تان Amy Tan حول أمهات مهاجرات وبناتهن الأمريكيات – وصل إلى جمهور عريض. وفيلم "دخان" (١٩٩٥) – حول دكان سيجار في بروكلين – كان تحولاً منه إلى موضوعات عامة. ووضع فيلم "خادمة في مانهاتن"(٢٠٠٢) جينيفر لوبيز ضد راف فاينس في كوميديا رومانسية مصنوعة برقة، وعاد وانج إلى تيمات الفوارق الثقافية بين الأجيال في فيلم "ألف عام من الصلوات الطيبة" (٢٠٠٧).

كما حقق أنج لى Ang Lee حياة فنية أكثر نجاحًا، ولقد ولد في تايوان، ودرس في مدرسة السينما في نيويورك، ثم عاد إلى تايوان ليخرج فيلمي "مأدبة الزفاف" (١٩٩٣)، و"أكل شرب رجل امرأة" (١٩٩٤)، وهما فيلمان مهمان عن المواقف الثقافية والتقاليد الاجتماعية. ثم حقق مباشرة في الغرب نجاحًا مع الحس والحساسية" (١٩٩٥)، والدراما النفسية الباردة في "العاصفة الثلجية" (١٩٩٧). واستكشف فيلم

"نمر رابض، تنين مختبئ" (٢٠٠٠) فنون الحرب الصينية، بينما وضع "جبل بروكباك" قصة حب بين رجلين على خلفية رائعة من الغرب الأمريكي. وكان هذان الفيلمان المختلفان تماماً ناجحين في شباك التذاكر، إن الأصداء العابرة للثقافات آسرة تماماً.

ومن بين الممثلات، حققت ساندرا أوه مكانة متفردة، فبعد أدوار بطولة في أفلام روائية طويلة مستقلة مثل "تحت شمس توسكانيا" (٢٠٠٣، من إخراج أودرى ويلز)، و"مائل على جنبه" (٢٠٠٤، ألكسندر بين)، حصلت على دور رئيسي في السلسلة الناجحة "كتاب جراى للتشريح" (٢٠٠٥-٢٠٠٨)، حيث أكدت شخصيتها الفنية الجماهيرية، والقليلون من الممثلين الأمريكيين الأسيويين هم الذين وصلوا إلى هذا المستوى من النجومية.

وصورة المرأة فى السينما الأمريكية أكثر تعقيداً، ويبدو أنه على الأرجح أن أفلام العشرينيات قد فعلت الكثير لترويج صورة المرأة المستقلة. وحتى حوريات مثل كلارا بو، وماى ويست، اللائى كن تحقيقًا لأحلام الرجال، فقد كن فى الوقت ذاته قادرات على عرض إحساس بالاستقلال وروح السخرية من أدوارهن فى شخصيات نمطية. وعلاوة على ذلك فإن صورة النساء فى أفلام الثلاثينيات والأربعينيات بشكل عام كانت شبه مساوية لصورة الرجال. ويمكن لنظرية نسوية تتمتع بالحساسية أن تحدد العديد من حدود الشخصيات النمطية، فى أفلام تلك الفترة، وهذا صحيح، لكن أغلبنا عندما يقارن بين الثلاثينيات والأربعينيات فى السينما، والتسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين، أن يدرك أنه رغم الوعى الضعيف للمرأة المعاصرة، فإننا من الناحية السينمائية قد لا نكون قد حصلنا على مستوى ذكاء السياسات الجنسية حتى فى منتصف الثلاثينيات. وكانت ممثلات مثل كاثرين هيبورن، وبيتى ديفيز، وجون بلونديل، وكارول لومبارد، وميرنا لوى، وباربرا ستانويك، وإيرين دون، وحتى جون كراوفورد، قد قدمن صور الذكاء، والاستقلال، والحساسية، والمساواة الجنسية.

جرب هذه التجربة الفكرية: حاول أن تفكر فى بعض الممثلات المعاصرات اللائى طورن صوراً فنية قوية مثل أيقونات الثلاثينيات والأربعينيات. ويعد سوزان ساراندون،

وميريل ستريب، وإيما طومسون، وجلين كلوز، سوف تجد صعوبة في أن تتذكر أسماء أخرى. وهناك ممثلات شابات مثل شارليز ثيرون، وريز ويذرسبون، وأوما ثورمان، ورينيه زيلويجر، ولاورا ليني، ونيكول كيدمان، وجوليان مور، وهيلاري سوانك - وحتى كيت وينسليت وكيت بلانشيت - هن جميعًا ممثلات موهوبات تمامًا، لكنهن لا يقدمن صورًا فنية قوية ومحددة كما فعلت قريناتهن في الثلاثينيات. (قد تكون أنجلينا جولي هي الاستثناء الذي يؤكد القاعدة)، وربما هذا هو السبب في الاهتمام الكبير الذي توجه خلال السنوات الأخيرة إلى الممثلتين القديرتين جودي دينش وهيلين ميرين.

هل يمكن لنا أن نوجه نفس الاتهامات تجاه المجموعة المعاصرة من الممثلين الرجال؟ لا أعتقد، فبشكل عام هم مجموعة أقل تأثيرًا من آبائهم وأجدادهم، ولكن لكل ممثل أحادي اللون مثل توم كروز هناك - أمامه - ممثل متعدد الألوان مثل توم هانكس، وأمام كل ممثل يقيم حاجزًا بينه وبين الجمهور مثل جوني ديب هناك ممثل يشعر المتفرج بدفئه مثل جورج كلوني، واسع المجال مثل ويل سميث، وقوي مثل دينزيل واشنطن، ومبدع مثل دون شيديل.

ووصلت الروح النسوية للثلاثينيات والأربعينيات إلى نهاية مفاجئة في أوائل الخمسينيات، مع ظهور شخصيات فنية في صورة النجمتين مارلين مونرو (المرأة الطفلة المغوية المغرية) ودوريس داي (العذراء بنت الجيران). وكلاً من صورة دوريس داي ومثيلاتها هي المفترض أن تكون منفصلة، فهي لم تحقق قط استقلالاً حقيقيًا، لكنها كانت في الأغلب أكثر من مجرد حلم للرجال مثل مونرو. لم يكن الأمر كما لو أن ممثلات بقامة النجمات الأوائل لم تعدن موجودات، ففيلم سيدني لوميت "الفرقة" (١٩٦٦) على سبيل المثال لم يتضمن ممثلة شابة واحدة بل ثمان ممثلات شابات، على الأقل كان سبع منهن يملكن الموهبة. ومع ذلك فإن كانديس بيرجين وحدها هي التي حققت نجاحًا حقيقيًا بعد ذلك، وظلت كذلك طوال عشرين عامًا. ومع ظهور سينما "رفقة الأصدقاء" في أواخر الستينيات كان أكثر نماذجها جماهيرية هو "باتش كاسيدي وساندانس كيد"، ١٩٦٩، كاد أن تختفي الأدوار المهمة القليلة للممثلات من النساء.

والسياسات الجنسية للسنوات الخمسين الماضية فى السينما الأمريكية هى منطقة واحدة حيث السينما لا تعكس فقط السياسات فى الواقع. وقد يكون هذا صحيحًا إلى حد معين فى الخمسينيات، عندما كانت الثقافة الوطنية فى أمريكا مصممة على مداهنة النساء، اللائى اكتسبن قدرًا من الاستقلالية خلال الحرب على مستوى الجبهة الداخلية. ولكن من المؤكد أنها كانت صورة زائفة للعالم الحقيقى منذ السبعينيات حتى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، عندما كانت ملايين النساء يرفعن مستوى وعيهن، وإن لم يكن وعى أزواجهن.

وعلى سبيل المثال، فإن واحدًا من أوائل الأفلام فى التسعينيات، التى نالت المديح على معالجة "النسوية"، كان فيلم مارتين سكورسيزى "أليس لم تعد تقيم هنا" (١٩٧٥)، ومع ذلك فإن هذا الفيلم قدم لنا امرأة لا تستطيع أن تعيش وحدها إذا ما تم حرمانها من راحة الحياة العائلية، وعادت فى النهاية إلى الخضوع لدور الرفيقة مرة أخرى. أما السبب فى أن نقادًا أذكياء آخرين اعتبروا "أليس" بشكل ما فيلمًا نسويًا فإن من الصعب تفسيره، إلا إذا كان مجرد تحلل الموقف على هذا النحو الخطير قد أدى إلى أن أى فيلم يعطى المرأة دورًا محوريًا - أيًا كانت سياساته - سوف يعتبر نوعًا من التطور.

ورغم الكثير من الصخب، فإن الموقف النسوى فى السينما لم يتطور كثيرًا فى السبعينيات والثمانينيات. ومن الحق القول إن أفلامًا مثل "امرأة غير متزوجة"، و"نقطة التحول"، و"جوليا" (وجميعها فى عام ١٩٧٨) قد أعطت النساء شخصيات محورية، لكن دون زيادة ملموسة فى الوعى. لقد أعطى فيلم مارتين ريت الدرامى "نورما راى" (١٩٧٩) إلى الممثلة سالى فيلد دورًا قويًا جعلها تفوز بالأوسكار، فى شخصية البطلة التى تحمل هذا الاسم، لكنه تناول سياسات الاتحاد العالمية أكثر من السياسات الجنسية.

ومن المفارقات، أن فيلمًا من تلك الفترة أظهر فهمًا أكثر عمقًا للسياسات الجنسية، وهو فيلم روبرت بينتون "كريمر ضد كريمر" (١٩٧٩)، حيث المرأة (كريمر

الزوجة، التى لعبتها ميريل ستريب) كانت سبب المشكلة حتى لو لم تكن شريرة حقيقية، كما كان التركيز شبه كامل على رد الفعل الحساس والأليم للرجل (كريمر الزوج، الذى لعبه داستين هوفمان)، تم اعتباره موقفًا مستوحى من النسوية فى السبعينيات. وليس هناك فيلم فى السنوات الأخيرة أظهر حساسية واهتمامًا بوجهة نظر المرأة ومن الحق القول إنه إذا كان لنا أن نحكم من خلال ما أنتجته هوليوود، فإن الفائدة الرئيسية لحركة النساء المعاصرة كانت تحرير الرجال من أنماط الشخصيات الرجالية. وهذا صحيح، لكنه ليس أبدًا الحقيقة كاملة.

وفى الثمانينيات أصبح "فيلم النساء الجديد" (أنا متردد فى أن أسميه سينما نسوية) نمطًا فيلميًا مقبولاً، لكن دون مسحة وجدانية أو سياسية حقيقية. و"أفلام النساء" الحديثة هذه، مثل "زهور الماجنوليا الفولاذية" (١٩٨٩)، رغم كل مزاياها فإنها لا تقول الكثير عن السياسات الجنسية. والفيلمان الأولان يتناولان النساء فى عالمهن الخاص بهن، بينما يتركهن الفيلمان الأخيران يلعبن أدوار رفقة الأصدقاء التى اعتاد الرجال لعبها، مع احتفاء بالشخصية الجديدة المقبولة للمرأة المتحررة، دون امتداد للحوار وبدون تحدٍ للأخلاقيات المقبولة.

إذن ما الجديد غير ذلك؟ من منتصف السبعينيات حتى نهاية القرن العشرين كانت السياسات الجنسية فى أمريكا وأوروبا – مثل السياسة بشكل عام – فى حالة حركة فى المكان نفسه، حيث تتم مناقشة المسائل ذاتها، وظلت المشكلات تدور حول ما نسميه – على نحو غير ملائم – "الأقليات". إن الصراع استمر مستمراً.

ومع ذلك، ورغم حقيقة إننا لا يمكن أن نشير إلى استمرار التقدم، فإن موقف النساء فى السينما اليوم أفضل مما كان عليه منذ ثلاثين عامًا، وهناك إحساس قد يصعب تحديده بأن التوازن بين الرجال والنساء يتغير. والأكثر أهمية، لم يعد من غير المعتاد أن تطيل ممثلة حياتها الفنية كبطلة سينمائية حتى الخمسينيات من عمرها، مثل جين فوندا، وشيرلى ماكلين، وتينا تيرنر، وجولدى هون، وباربارا سترايساند، اللاتى لم يفقدن سلطتهن مع تقدمهن فى العمر، وكانت سوزان ساراندون قد تخطت الأربعين

عندما حققت المدى الكامل لموهبتها، وكانت الممثلة الأمريكية الأولى منذ وقت طويل التى جمعت بين النزعة الجنسية ونضج الذكاء فى شخصية فنية متنامية، تمامًا كما شقت ميريل ستريب لنفسها طريقًا تختار فيه أدوارها بعناية وقوة.

ومن الحق القول إن النساء أخذن القيادة فى إعادة تعريف وتحديد موقفنا تجاه التقدم فى العمر، لقد قرر الجيل الذى وصل إلى النضج خلال الستينيات، الذين ولدوا فى فترة ازدياد المواليد بعد الحرب العالمية الثانية، أن يحافظوا على مستوى من النزعة الجنسية وهم فى الخمسينيات والستينيات من أعمارهم، وهو الأمر الذى لم يكن معروفًا قبل ثلاثين عامًا.

وفى الوقت ذاته، ومن المفارقات، احتضن الجيل "أكس" (جيل أواخر الستينيات والسبعينيات) النزعة الأسطورية الجنسية التى ترددت أصداؤها فى الخمسينيات، فأعادت مادونا رسم صورة القطة الجنسية لمارلين مونرو، حيث يصبح درعها هو ملابسها الداخلية. وكان فيلم "قل الحقيقة أو تقبل العقوبة" يمثل مرحلة تركها أغلبنا منذ أن كنا فى المدرسة الثانوية. وممثلات مثل شارون ستون، وديمى مور، وكيم باسينجر، ودرو باريمور، تم استخدامهن وإساءة استعمالهن بانتظام. ومثل جيل الرجال السابق فى الثمانينيات - شون بين، وروب لوى، ومات ديلون، وباتريك سوازى- لعب هذا الجيل من الممثلات على تقاليد غير محببة فى هوليوود. ولا يكفى القول إن هذه الأدوار قد تتضمن مفارقة ساخرة، فنحن جميعًا نعرف أنها تبيع أكثر. وفى التسعينيات تحلل الجنس ليصبح سلعة، وربما سلعة مملة أيضًا، فقد أصبحت أفلام البورنو فى السبعينيات متاحة على العديد من شبكات الكيبل فى كل غرفة معيشة، وتدر ربحًا على محلات الفيديو. ومنذ فيلم "فلاش دانس" (١٩٨٣) و"رقص قذر" (١٩٨٧)، أصبح الجنس للمراهقين وما قبل المراهقين سلعة جانبية مربحة لهوليوود، والعديد من الأفلام الروائية الطويلة التى تعرض فى دور العرض تستغل مصادر البورنو الخفيف وبعض مشاهد فاضحة فى سوق الشرائط.

ولعل هذا يمثل تقدمًا، وربما كان من الضرورى المرور بهذه المرحلة لإعادة اكتشاف قصص الحب والعلاقات الحسية غير الفاضحة، وربما كان وباء "الإيدز" قد أدى إلى مزيد من "الجنس الافتراضى". وفى كل الحالات، يبدو أن القرن الجديد يمثل وقتًا طيبًا لإعادة مشاهد فيلم "ساتيريكون فيللينى"، وأن نُذكّر أنفسنا بأن كلارا بو، فتاة العشرينيات التى بدأت فكرة الجاذبية الجنسية، قد لعبت دورها بذكاء ومباشرة كشفا عن إحساس أكبر بالذات، وحسية أكثر قوة، مما نجد من أى فيديو جنسى متاح الآن فى محلات الشرائط.

وترتبط السياسات الجنسية على نحو وثيق بما نسميه "وظيفة الأحلام" للأفلام. والكثير من النقد الأكاديمى فى الثمانينيات والتسعينيات قام بالتركيز على هذا العنصر من التجربة السينمائية. إن التوحد القوى الذى نصنعه مع الأبطال السينمائيين هو ببساطة دليل ملحوظ على أن السينما تعمل على نفوسنا بطريقة لا تختلف عن الأحلام. إن هذا عنصر متأصل فى سياسات السينما: كيف نقيم علاقة مع الأفلام؟ فمنذ الأيام الأولى، كان السينمائيون يبيعون خيالات القصص الرومانسية والأكشن، أو باستخدام المرادفات المعاصرة: الجنس والعنف. وفى هذا المجال، لا تختلف كثيراً عن الأدب، فالأفلام الجماهيرية - مثل الروايات الجماهيرية - تعتمد على قوى دافعة من الجنس والعنف معًا.

المسألة مثيرة للتشوش: إن السينما تشبع هذه الدوافع ليس فقط ببعث الحياة فى الخيالات التليفزيونية، ولكن أيضًا وأكثر بواسطة الشكل: أسلوب الفيلم، وطابعه، سواء كان رومانسيًا أو عنيفًا، دون علاقة بالموضوع. وبالإضافة إلى ذلك فإن من غير الواضح ما هو التأثير الدقيق الذى تمارسه هذه الوظيفة المحددة للسينما على الناس الذين يعايشون الأفلام، هل تحل السينما محل التجربة الحقيقية أم أنها تلهم التجربة الحقيقية؟

إن هذا يمثل مشكلة مثيرة للاهتمام إذا عبرنا عنها بمصطلحات النشاط السياسى. إن فيلمًا يقدم بطلاً ينتصر على العقبات يقول للجمهور ببساطة: "هناك من

يعتنى بالأمور"، وإنه فى حاجة للفعل أو التصرف، بينما الفيلم الذى يقدم بطلاً يخسر قد يكون إشارة إلى أن الفعل عقيم. كيف يمكن إذن لسينمائى أن يخلق بناء يندمج فيه ومعه الجمهور، ولكن ليس إلى حد أن تقوم الشخصيات بدور البدلاء. كيف يمكن أن يكون واضحًا أن الفعل ممكن وما يزال ضروريًا فى الحياة الحقيقية؟ ليست هناك إجابات بسيطة عن هذا السؤال.

ومسألة الفعل البديل يمكن تفسيرها على نحو أكثر سهولة فيما يتعلق بالرومانسية والجنس؛ فهنا تقوم الشخصيات بدور البديل للجمهور، وليس هناك نية حقيقية للإيحاء بأن دراما الفيلم تنتقل إلى الحياة الحقيقية. وفى الحقيقة إن مشابهة التجربة السينمائية مع الواقع توحى بالعكس: إن تجربة الفيلم يمكن إلى حد كبير أن تحل محل تجربة الواقع. إننا نتحدث عن "المعجبين" بالأفلام، لكن هناك أيضًا ثقافة فرعية "لمدمنى" السينما: الناس الذين يحتاجون بشدة لتجربة الحلم فى السينما، التى قد لا تكون فسيولوجية وسيكولوجية فى وقت واحد. وهذه الآثار العميقة للسينما لم تتم دراستها بعد بتفصيل كافٍ، والكثير من العمل المثير للاهتمام فى نظرية السينما خلال السنوات القليلة التالية سوف يهتم بهذه الموضوعات.

وهذه القوة الدافعة للسينما بوصفها حلما لها وجهها العملى الأكثر عملية أيضًا. ومنذ شريط الكاينيتوسكوب "قبلة" (١٨٩٦) الممثلة مارى إيروين والممثل جون رايس، ومن صنع أديسون، فإن الأفلام كانت دائمًا تثير شلالات من النزعة الأخلاقية، والتى أدت إلى الرقابة. وإذا كانت الرقابة فى البلدان الأوروبية فى أغلبها رقابة سياسية، فإن الرقابة الأمريكية والبريطانية كانت ضد الجنس وتطهيرية، كأثر باقٍ من نزعة البيوريتانية الأصلية فى البلاد.

وفى عام ١٩٢٢، وكرد فعل لغضب أخلاقى جماهيرى على فيض معاصر للفضائح الجنسية التى تضمنت ممثلين سينمائيين (خاصة قضية فاتى آركابيل)، أسست هوليوود "منظمة منتجى وموزعى الصور المتحركة فى أمريكا" (MPPA)، والتى عرفت

باسم "مكتب هايز" على اسم أول رؤسائها. ولم يكن مكتب هايز يمارس رقابة رسمية، مفضلاً مواجهة الدعاية السيئة بإصدار إرشادات جيدة متدرجة. ويعود أول ميثاق للإنتاج إلى عام ١٩٣٠، وعندما التحق جوزيف برين بالمنظمة فى عام ١٩٣٤، بدأ فرض الميثاق بالقوة. (تأسست "رابطة اللياقة الكاثوليكية" فى العام ذاته، ومارست تأثيراً تطهيرياً ملحوظًا فى بداية الستينيات).

وفرض الميثاق متطلبات عبثية على السينمائيين؛ فلم يمنع فقط أفعال الجنس والعنف منعًا تامًا، لكنه وضع أيضًا مجموعة من الإرشادات (وفرضها بالقوة) كانت تمنع تصوير السرير المزدوج (الذى يسع شخصين) حتى للأزواج والزوجات، كما منع كل الألفاظ التى تعتبر خادشة للحياء. وكان التأثير عميقًا.

ومن المفاجآت الكبيرة التى يعيشها طالب السينما، الذى يعايش للمرة الأولى أفلام ما قبل ميثاق الإنتاج، اكتشاف أن أفلام العشرينيات والسنوات القليلة الأولى من الثلاثينيات كانت ذات إحساس معاصر بالأخلاقيات، وتناولت مسائل مثل الجنس والمخدرات، وهى المسائل التى مُنعت حتى أواخر الستينيات. وكان هذا التأثير مضطربًا. فنحن قد كبرنا مع هوليوود أواخر الثلاثينيات، والأربعينيات، والخمسينيات من خلال العرض الواسع على شاشة التليفزيون (بعد إعادة الرقابة عليها). وعندما نشاهد بعضًا من الأفلام الواقعية لفترة ما قبل الميثاق فإنك تكتشف جيلاً مفقوداً، ومن الأمثلة الأخيرة الباقية على الحس الذى كان سائدًا ما قبل الإنتاج كانت سلسلة أفلام رجال العصابات، مثل "عدو الشعب" (١٩٣١)، و"الوجه ذو الندبة" (١٩٣٢)، حاولت أن تتناول المسائل السياسية على نحو مباشر.

وفى بريطانيا، تعود الرقابة الذاتية للهيئة البريطانية للرقباء إلى عام ١٩١٢ ومن المثير للدهشة أن النظام البريطانى فى الرقابة كان له تأثير ملحوظ أقل من الميثاق الأمريكى. وحتى عام ١٩٥١، كانت الأفلام البريطانية يتم تصنيفها (U) للعرض العام (A) للكبار، (H) فيلم رعب ممنوع لأقل من ستة عشر عامًا، وكان الهدف هو حماية

الأطفال الصغار من الأفلام غير الملائمة بسبب العنف الزائد (وهذا ما كان يعنى "فيلم رعب")، وهو هدف لا يمكن الاعتراض عليه. وفى عام ١٩٥١، أصبح الجنس أكثر أهمية فى السينما، وحلت (X) محل (H).

وكان الميثاق الأمريكى مفيداً للمنتجين طوال فترة هوليوود؛ فرغم أنه وضع قواعد بالغة التعسف، فإنه حرر الأستوديوهات أيضًا من أية ضغوط أخلاقية في عدم تناول موضوعات سياسية وجنسية، أو حتى موضوعات أخف بدرجة من التعقيد. واستقرت هوليوود مرتاحة فى أواسط الثلاثينيات إلى أسلوب فى صناعة الأفلام يتخلى عن أهمية المغزى، ويفضل "قيم الترفيه والتسلية الخيالية الجوفاء التى لا تثير اعتراضات".

ولم تكن نواهى الميثاق وحدها هى المهمة، فلقد كان للميثاق أثر سلبى على صناعة كانت معرضة على نحو خاص للضغوط الاقتصادية. وبالإضافة إلى ذلك، فإن هذه الهشاشة أفضت إلى نوع آخر من الرقابة، فلم تعد الأستوديوهات تنتج شيئًا قد يثير نفور الأقليات القوية وسط الجمهور. كما أن الأستوديوهات كانت متعطشة للإرضاء عندما تقدم المؤسسة السياسية بعض الاقتراحات. وعلى سبيل المثال فإن غياب القانون فى فترة منع الخمور أدى إلى سلسلة من الأفلام شبه الفاشية والسابقة عليها فى أوائل الثلاثينيات، مثل "شاهد نجم" (١٩٣١)، و"أوكيه يا أمريكا" (١٩٣٢)، و"جبرائيل فوق البيت الأبيض" (١٩٣٤).

وخلال الحرب العالمية الثانية ارتفعت هوليوود إلى مستوى مسئولية الموقف، ليس فقط بإنتاج آلاف من أفلام التدريب والبروباجندا (وأشهرها كان سلسلة أفلام فرانك كابرا "لماذا نقاتل")، لكنها سرعان ما أبرزت فى الأفلام الروائية أسطورة الصراع التى لعبت دوراً مهمًا فى توحيد الأمة وراء النضال.

والمثال الدقيق على هذا هو فيلم ديلمر دافيز Delmer Daves "محطة النهاية طوكيو" (١٩٤٣)، والذى يقدم المجموعة المعتادة المكونة من أصول إثنية مختلفة ضد العدو المشترك. إن كارى جرانت قائد المجموعة يتوقف فى وسط الفيلم لكى يكتب

خطاباً إلى زوجته في الوطن في الغرب الأوسط، ويستغرق المشهد عشر دقائق كاملة. وعندما يكتب جرانت، ليعطي مبررات للحرب، تقوم لقطات تسجيلية بتصوير محاضراته، وجوهرها أن اليابانيين والألمان هم أوغاد منحطون عرقيًا، بينما حلفاؤنا - الصينيون والروس - مقدر لهم وراثيًا أن يكسبوا الحرب، وأنهم - تاريخيًا - أناس محبون للسلام، مثلنا تماماً! وبالطبع فإن ذلك في الفترة اللاحقة لم يكن مناسبًا تماماً لأسطورة الحرب الباردة. وسواء كان الأمر قصداً أم بالصدفة، فإن العديد من نسخ الفيلم كان ينقصها هذا المشهد القوى عند عرضها فى ذروة الحرب الباردة.

وعندما وصلت الحرب العالمية الثانية إلى نهايتها، كانت هناك بين الحين والآخر معالجات واقعية للمعارك يمكن أن تطلق عليها تناولاً مضاداً للحرب، ومن الأمثلة المهمة على ذلك "قصة الجندى جو" و"كان من المقدر التخلص منهم" (كلاهما فى عام ١٩٤٥).

وبعد الحرب سارت هوليوود فى طريق واجبها عندما تطورت الأساطير القومية للحرب الباردة. وبأسلوب شبه تسجيلي، وفى أفلام الجاسوسية التى أنتجها لويس دى روشمون Louis de Rochemant، مثل "المنزل فى الشارع الثانى والتسعين" (١٩٤٥)، و"١٣ شارع مادلين" (١٩٤٧)، و"السير شرق المنارة" (١٩٥٢)، نستطيع أن نتعقب تطوراً تدريجيًا حل فيه الشيوعيون محل النازيين بوصفهم أشرارا، دون أى تغيير فى أسلوب أو بناء الأفلام.

وخلال الخمسينيات، كانت عقلية الحرب الباردة قد سادت. وظهرت مجموعة من أفلام الجاسوسية والأفلام التى تمجد مؤسسات الحرب الباردة، مثل "قيادة الطيران الاستراتيجية" و"مكتب التحقيقات الفيدرالية". ولكن بشكل أكثر تجريدية، يمكننا أيضاً أن نتعرف على العالم النفسى للحرب الباردة فى النمط الفيلمى الجماهيرى للخيال العلمى خلال الخمسينيات. ولعل فيلم "غزو خاطفى الأجساد" (١٩٥٦) هو المجاز الأوضح للبارانويا السياسية فى تلك السنوات، بينما يقدم فيلم "كوكب محرم" (١٩٥٦) تناولاً أكثر تعقيداً. ففى هذا الفيلم الأخير، ليست الوحوش كائنات غادرة، حقودة،

جاءت من عالم آخر، ليس هناك من طريق للدفاع ضدها إلا الإفناء الكامل، بل هي مخلوقات الجانب الغريزى فينا، وانعكاسات لمخاوفنا الأساسية. ويمجر أن تتعلم شخصيات الفيلم كيف تتعامل مع لا وعيها، تتبخر الوحوش وتختفي.

ومن الواضح أن عمليات التطير ووضع القوائم السوداء التى حدثت بواسطة "لجنة النشاطات غير الأمريكية فى الكونجرس" فى أواخر الأربعينيات، كان لها تأثير عميق مثير للاضطراب. لكن هذا وحده ليس كافيًا لتفسير الأيديولوجيا واسعة الانتشار وشبه الإجماعية التي عرضتها أفلام هوليوود في الخمسينيات. فقد أصاب السينمائيين نفس البارانويا التي استولت على بقية الأمة. وبدا الأمر كما لو أننا كما وجدنا روح الوحدة والهدف في الحرب ضد الفاشية، كنا في حاجة ماسة لعدو آخر ذي خطر مماثل للاستمرار في وحدتنا. وعندما تحللت أساطير الحرب الباردة في الستينيات، وبالمصادفة، كانت قوى التغير الاجتماعى قد تحررت، وعكست الأفلام الأمريكية هذا التغير أيضًا.

ومن بين أحد عشر من كتاب السيناريو والمخرجين الذين رفضوا الإدلاء بشهاداتهم أمام "لجنة النشاطات غير الأمريكية" في عام ١٩٤٧، اتهم عشرة بازدراء الكونجرس، (لقد غادر بيرتولت بريشت البلاد). وتم سجن "العشرة من هوليوود" في عام ١٩٥٠ وسرعان ما أذعن رؤساء الأستوديوهات لمطاردة اللجنة للفنانين. وفي اجتماع في فندق نيويورك الشهير قام رؤساء الأستوديوهات بحظر عمل هؤلاء العشرة في صناعة السينما، بما عرف باسم إعلان والدورف"، كما تم وضع مئات آخرين في القوائم السوداء.

ومن بين هؤلاء العشرة، خرج المخرج هيربرت بايبرمان Herbrt Biberman من السجن ليعلن التزامه المتجدد بالفن. ومع المنتج بول جاريكو Pow Jarrico وكاتب السيناريو مايكل ويلسون Michael Wilson (كان في القائمة السوداء أيضًا) صنع فيلمًا مستقلاً يعتمد على قصة حقيقية لإضراب في منجم فضة في نيو مكسيكو، ليواجهوا في موقع التصوير تهديدات من الشرطة المحلية. وخلال عمليات ما بعد

التصوير اضطروا لإخفاء الموفيولا فى حماماتهم. وبدأ عرض الفيلم لفترة قصيرة فى عام ١٩٥٤ قبل أن يمنعه اتحاد عمال العرض. وبدأ بايبرمان عندئذ معركة قضائية طوال عقد كامل من أجل السماح بعرض الفيلم. وبحلول السبعينيات عرف فيلم "ملح الأرض" طريقه إلى الجمهور. لقد كان إضراب عمال منجم الفضة بقيادة أمريكيين من أصل مكسيكى، الذين كانوا يحصلون على أجر أقل بكثير من البيض، وعندما كان الرجال يتحدون الحواجز القضائية، كانت النساء يتولين الأمور. وأصبح الفيلم فيلمًا منفصلاً بالنسبة لأنصار الاتحادات العمالية، واللاتين، والنساء. (كان الفيلم أيضًا فيلمًا واقعيًا جديدًا عظيمًا، بالإضافة إلى موقفه السياسى المؤثر). وتم تسجيل حكاية صنع الفيلم، والمعركة من أجل عرضه، فى كتاب بايبرمان "ملح الأرض: قصة فيلم"، وربما هو الأعظم من بين ما صور مكتوبًا عن قصص صنع الأفلام.

ومن المفارقات أن تأثير الحرب العالمية الثانية على السينما كان إيجابيًا؛ ففى أفلام دعائية، وعاقلة، ومنطقية، مثل "حيث نخدم" (نويل كوارد Noël Coward، ١٩٤٣)، وجد السينمائيون الإنجليز إحساسًا بالهدف. ومع تطبيق التقنيات التسجيلية لجون جريرسون Jhon Grierson وشركائه على الأفلام الروائية، اكتشفت إنجلترا أسلوبًا سينمائيًا قوميًا للمرة الأولى. لقد كان هذا الأسلوب واعيًا من الناحية السياسية، وذكيًا من الناحية التاريخية، وعاد لفترة قصيرة فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات بما عرف باسم "الشباب الغاضبين" فى المسرح ثم انتقل إلى السينما.

وفى إيطاليا، انتهت فترة القحط الطويلة للفاشية، ليبدأ طوفان من الأفلام النشطة سياسيًا، والثورة جماليًا، والتى عرفت فى مجمعها باسم "الواقعية الجديدة". وكان فيلما روسيللينى "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، وبايزان Paisan "أو بلديات" (١٩٤٦)، وفيلما دى سيكا De Sica "سارقو الدراجة" (١٩٤٨) و"ماسحو الأحذية" (١٩٤٦)، وفيلما فيسكونتى Visconti "هاجس" (١٩٤٢) و"الأرض تهتز" (١٩٤٧)، تضع معايير ألهمت السينمائيين فى العالم لعقود طويلة.

لكن الأهمية السياسية التى ميزت السينما البريطانية والإيطالية خلال الأربعينيات لم تعش طويلاً فى الخمسينيات، ولم تعد إلى الحياة إلا فى أواخر الستينيات، فى سلسلة من أفلام إيطالية وفرنسية تناولت قصصًا عن فساد، وكان لها تأثير سياسى. ومن أهم الأمثلة على هذا الأسلوب فيلما كونستانتين كوستا جافراس Constantin Costa - Gavras "زد" (١٩٦٩) و"حالة حصار" (١٩٧٣) فى فرنسا، وفيلما فرانشيسكو روزى Fran Cesco Rosi "سالفاتورى جوليانو" (١٩٦٢) و"قضية ماتيه" (١٩٧٢) فى إيطاليا. وكانت هناك أمثلة قليلة جدًا على هذا الأسلوب فى أمريكا، ومن أهمها "أعراض صيفية" (١٩٧٩) الذى عرض قبل عدة أسابيع فقط من حادثة شبه انصهار الأفراد الذرية فى ثرى مايل إيلاند، التى تناول الفيلم حبكة مماثلة لها.

ومن عام ١٩٨٠ حتى عام ٢٠٠٠، انحرفت بالتدريج العلاقة بين السياسة والسينما. لقد استمرت أفلام الفساد، لكن لم يكن لها تأثير مباشر على السياسة الحقيقية فى أوروبا وأمريكا إلا بعد حوالى عشرين عامًا، وأسس أوليفر ستون لنفسه مكانًا متفردًا فى هوليوود باعتباره آخر ما تبقى من السياسيين، لكن دراسته لموضوعات معاصرة فى أفلام مثل "حديث إذاعى" (١٩٨٨)، و"قتلة بالفطرة" (١٩٩٤)، وخاصة "وول ستريت" (١٩٨٧)، قد تجاوزت تفسيراته التاريخية الأكثر شهرة، كما فى "بلاتون" (١٩٨٦)، و"جيه إف كيه" (١٩٩١)، و"نيكسون" (١٩٩٥)، و"دابليو" (٢٠٠٨). ولعل مزيج هواجسه يعكس ببساطة هواجسنا فى هذا العنصر، والمعلق بين عالمين سياسيين: "أحدهما ميت، والآخر عاجز عن أن يولد".

وتغير ذلك بشكل ملحوظ إلى حد ما فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، وللمرة الأولى منذ ثلاثينيات القرن العشرين، وربما للمرة الأولى على الإطلاق، بدأت الأفلام اللا روائية (التى نصفها بشكل خاطئ "تسجيلية") فى أن تجمع جمهورًا أكبر وأكثر فهمًا.

وأحرز مايكل مور نجاحًا مبكرًا فى هذا المجال مع فيلم "روجر وأنا" (١٩٨٩)، وهو نقد لاذع حول التأثيرات الكارثية لغلق مصنع جنرال موتورز فى بلدته فلينت بولاية

ميتشجان. وحقق نجاحه الأكيد في فيلمه لعام ٢٠٠٢ "لعب البولينج من أجل كولومباين"، الذي كان يركز على جنون الأمريكيين باقتناء السلاح والعنف المتولد عن ذلك، ثم بلغ أقصى نجاحه في "فهرنهايت ٩/١١" (٢٠٠٤)، هو تحليل رائع لاختراع جورج بوش الحرب على العراق. وتبع ذلك بفيلم "سيكو" (٢٠٠٧)، وهو بدوره تحليل بالغ السخرية والقسوة لسياسة التأمين الصحي في أمريكا. وكانت هذه الأفلام من بين أكثر خمسة أفلام لا روائية من ناحية الإيرادات. ولأن مايكل مور هو نجم كل أفلامه، فليس هناك ادعاء بالموضوعية، لقد وقعنا لسنوات طويلة تحت الفهم الخاطئ بأن "الأفلام التسجيلية" هي (أ) موّضوعية، (ب) غير شخصية، لكن أفلام مور تظهر لنا العكس؛ فهناك آراء شخصية، جامحة ومندفعة وعنيفة أيضًا أحيانًا، لكنها تستخدم الأفكار بوصفها دراما عالية ورفيعة، إن جان لوك جودار يبتسم.

وما هو أكثر فإن مايكل مور ليس وحده، فمنذ عام ٢٠٠٠ كانت هناك موجة من أفلام البحث التي جذبت الاهتمام السياسي في أمريكا. فقام فيلم مورجان سبيرلوك Morgan Spurlock "خليني أكبر حجم" (٢٠٠٤)، بتنقيح طريقة مور، فقد كان سبيرلوك هو أيضًا بطل الفيلم، ووضع نفسه هدفًا لتناول طعام ماكدونالد فقط طوال شهر كامل، ولم تقتله التجربة – فهو ما يزال شابًا وقلبه قوي – لكنها جعلته مريضًا جدًا. كما قام روبرت جرينوالد Robert Greenwald بوصفه منتجًا ومخرجًا بصنع ما يزيد على عشرة أفلام من نوعية البحث، أهمها تلك التي يفضح فيها "أخبار" شبكة فوكس التليفزيونية، مثل "حرب ميردوخ على الصحافة" (٢٠٠٤)، وأفلام أخرى. كما كشف فيلم آرون وولف "ملك الذرة" خداع سياستنا الزراعية.

لكن أكثر نجاح سينمائي مدهش للأفلام اللاروائية خلال القرن الجديد كان فيلم دافيز جوجينهايم Davis Guggenheim "حقيقة غير ملائمة "(٢٠٠٦)، ونادراً ما ينسب الفيلم إلى جوجينهايم، غير أن ذلك غير صحيح، فالفيلم في جوهره تسجيل بسيط لمحاضرة آل جور عن ارتفاع درجة حرارة الأرض، ويحتشد الفيلم بشرائح باور بوينت. ولم يفز الفيلم فقط بجائزتي أوسكار، بل ساعد جور على الفوز مناصفة بجائزة نوبل.

والأكثر أهمية هو أنه صنع تحولاً كبيراً في المناقشة القومية حول الغير المناخي. هل كان لأى فيلم - روائي أو لا روائي - مثل هذا التأثير العميق؟ لا أعتقد. ويمكنك أن تتوقع ما هو أكثر من شكل الفيلم البحث، وهو التطور الأكثر إثارة في الأفلام منذ أن قامت "الموجة الجديدة" بإعادة اكتشاف الفن السينمائي منذ نصف قرن مضى.

ومثل كل أشكال الترفيه الجماهيرى، فالسينما قادرة على خلق الأساطير وهى تقوم بالترفيه، لقد ساعدت هوليوود كثيراً في تشكيل - وحتى تضخم - أساطيرنا القومية وبالتالي فهمنا لأنفسنا. كما أن لها تأثيراً عميقاً في الخارج. فبالنسبة للموجة الجديدة في فرنسا في بداية الستينيات، كانت الإمبريالية الثقافية السينمائية الأمريكية موضوعاً مهماً للدراسة. وعلى سبيل المثال، في عام ١٩٧٦ كان في ٤٠ ٪ من عائدات شباك التذاكر في ألمانيا الغربية كانت من أفلام أمريكية، وتضاعف هذا الرقم إلى ٨٣ ٪ في عام ١٩٩٢ والسينما الأمريكية سائدة في إنجلترا، وإيطاليا، وفرنسا، وهذه البلدان مهمة في مجال إنتاج الأفلام. إن الأفلام الأمريكية تحصد من ٥٠ ٪ إلى ٦٠ ٪ من السوق الفرنسية بشكل دائم. وفي بلدان أصغر في أوروبا، كما في البلدان النامية بشكل خاص، فإن المواقف أكثر في عدم توازنها. فرغم العمل المثير للاهتمام الذي تم صنعه في آسيا، والشرق الأوسط، وأوروبا الشرقية، وأمريكا اللاتينية، فإن المتفرجين في أنحاء العالم نادراً ما يملكون الفرصة لكي يروا هذه الأفلام؛ فالسينما العالمية في الأغلب مقتصرة على عشاق السينما والدارسين الملتزمين.

السينما: الجماليات

عندما نضع في الاعتبار تنوع القوى التي تجتمع لصنع فيلم، فإن العوامل الاقتصادية، والسياسية، والتقنية، الحاكمة في هذه العملية، (والقليل منها يضعه في اعتباره الشاعر، والمصور التشكيلي، والفنان التشكيلي، والفنان الموسيقى)، فإن من المدهش كيف يبقى هناك أى "فن" في العملية الشاقة لصنع الأفلام. ومع ذلك فإن السينما كانت قناة أساسية للتعبير عن سياستنا في القرن العشرين، كما أنها أثبتت

أنها الساحة الرئيسية للتعبير عن جمالياتنا. ولأنها وسيط جماهيرى، فإنها - بقصد أو بدون قصد - تدور حول الطريقة التى نعيش بها معاً. ولأنها وسيط ممتد شامل، فإنها تقدم فرصاً مباشرة لا منافس لها للتعبير عن المشاعر والأفكار الجمالية.

ومن الطرق التى يمكن أن نصل بها لشكل تاريخ السينما تحديد الجدل الجمالى الذى يبدو كأنه يغذى كل فترة من التطورات، وهذا التعارض الثنائى الدقيق قد يبدو تبسيطاً عند تطبيقه على وسيط ثرى ومعقد للتعبير، لكن هذا التعارض يقدم وسائل ملائمة لتناول الموضوع وبعيداً عن نضالات الفنانين الشخصية مع هذه الأفكار، فإن الفنانين الأكثر جماهيرية طول المائة عام الأخيرة صنعوا ميراثاً ثرياً.

ومن المستحيل بالطبع أن نقدم تاريخاً شاملاً للأساليب السينمائية والسينمائيين فى جزء من فصل فى كتاب، لذلك فإن التالى هو مجرد ملخص سريع للخطوط العريضة، والقصة هى إلى حد كبير تتعلق بأفراد وبمجهودات فردية، لقد حاولنا أن نذكر الأهم بينهم فى الصفحات التالية.

خلق الفن: لوميير مقابل ميلييس

أول ثنائية لجماليات السينما هى بين العمل المبكر للأخوين لوميير: أوجست ولوى، وبين جورج ميلييس. لقد جاء الأخوان لوميير إلى السينما من عالم التصوير الفوتوغرافى، ورأيا فى الاختراع الجديد فرصة هائلة لنسخ الواقع، ومعظم أفلامهما المهمة هى مجرد تصوير لأحداث: قطار يصل إلى محطة سيوتا، وعمال يخرجون من مصنع لوميير للفوتوغرافيا، لقد كانت تلك أفلاماً بدائية مذهلة، ولم تكن تحكى قصصاً، لكنها كانت تنسخ مكاناً، وزماناً، وأجواءً، بدرجة ناجحة حتى أن الجمهور كان يدفع ثمن التذكرة متعطشاً لرؤية هذه الظواهر. ومن ناحية أخرى، كان ميلييس ساحراً مسرحياً، وسرعان ما رأى فى السينما قدرة على تغيير الواقع، لصنع خيالات مذهلة. وفيلمه "رحلة إلى القمر" (١٩٠٢) مثال شهير على الشكل السينمائى الإيهامى عند ميلييس، وكان واحداً من أكثر الأفلام المبكرة المتقنة. ومن المهم ملاحظة أن العديد من

أفلام ميلييس تحمل كلمات مثل "كابوس" و"حلم" في عناوينها، وهذه الثنائية التي تجسدت في المعالجتين المتناقضتين عند لوميير وميلييس جوهرية للسينما، وتكررت خلال الأعوام التالية في أشكال عديدة.

وفي الوقت ذاته في أمريكا، كانت شركة توماس أديسون تصنع أفلامًا أبسط، كان نادرًا ما تعرض بطريقة أقرانه الفرنسيين، ومن الأمثلة البدائية لهذه الأفلام ذات المعالجة الساذجة "قبلة" جون رايس Jhon Rice وماي إيروين May Irwin.

وفي عام ١٨٩٧، التحق إدوين إس بورتر Edwin S. Porter - الذي كان بائعًا متجولاً - بشركة أديسون. وطوال الأعوام الأحد عشر التالية، كان أكثر السينمائيين الأمريكيين أهمية. وبعد فترة من التدريب في صنع لقطات إخبارية، صنع بورتر فيلمين في عام ١٩٠٢، هما "حياة رجل إطفاء أمريكي" و" سرقة القطار الكبرى"، وهما علامتان مهمتان في تاريخ السينما. وبورتر مشهور باستخدامه المونتاج المتوازي المتدفق (ومن الحق أنه يعتبر "مخترع" المونتاج السينمائي)، وبينما أن من الصحيح تمامًا أن كلا هذين الفيلمين مبتكر، فإن شهرته بوصفه واحدا من أبناء التكنيك السينمائي تثير أول مشكلات جادة في تاريخ جماليات السينما. لقد كانت أفلام بورتر الأخيرة لا تفي فقط بما كانت أفلامه المبكرة تعد به. وعلاوة على ذلك، كان هناك سينمائيون آخرون يقدمون التدفق ذاته والمرونة ذاتها في الوقت نفسه في إنجلترا وفرنسا. وفي الحقيقة إن التوليف المتوازي الذي لا يُنسى في "حياة رجل الإطفاء الأمريكي" قد يكون في جانب منه قد تم بالصدفة، حيث إن واحدًا من أهداف بورتر لصنع الفيلم كان استخدام بعض اللقطات غير المستخدمة والتي وجدها في مصنع أديسون، ومع ذلك فإن بورتر ينال المديح في تواريخ السينما المهمة باعتباره مبتكرًا. ومن أهم صعوبات تاريخ السينما حتى اليوم هي الرغبة الجامحة في اكتشاف "الأوائل"، لكل نوع من "موسوعة جينيس للأرقام القياسية" في السينما.

وفي الحقيقة إن من الصعب على بورتر (أو غيره) "ألا يكتشف إمكانية القطع المونتاجي، فالطبيعة الأصيلة والمادية للسينما تفرض هذه الإمكانية (إنها مكونة من

لقطات يتم جمعها - المترجم)، لذلك فإن القطع المتوازى عند بورتر، واللقطات القريبة (كلوزاب) عند جريفيث، ولقطات التتبع والبان، هى جميعاً أدوات كانت تنتظر اكتشافها واستخدامها، وعندما نحكم عليها من خلال معايير الفنون التقليدية فإن من الصعب أن تكون مبتكرة. ومع ذلك، فقد كان من السهل جداً فى السينما أن تحقق أرقاماً قياسية لأول من يستخدم هذا التكنيك أو ذاك.

وفى السنوات الأولى من القرن العشرين فى إنجلترا، كان روبرت دابليو بول Robert W. Paul، وسيسيل هيبورث Cecil Hepworth، يصنعان عملاً مثيراً للاهتمام أكثر من بورتر. وفيلم هيبورث "تم الإنقاذ بواسطة روفر" (١٩٠٥) نموذج أفضل لإمكانية المونتاج من الكلاسيكيات الأمريكية. وفى فرنسا فى النصف الثانى من العقد الأول للقرن العشرين، كان فيردينان زيكا Fendinand Zecca (فى شركة باتيه) ولوى فوياد Louis Feuillade (فى شركة جومون) يستكشفان بنشاط العديد من الإمكانات السينمائية، وأصبح ماكس ليندير (فى باتيه) أول ممثل كوميدى سينمائى ناجح. كما بدأ إيميل كول فى استكشاف إمكانات سينما التحريك. وفى إيطاليا، كان فيلوتيو ألبيرينى Filoteo Alernini يصور بعضاً من أول أفلام الدراما التاريخية. ومن الواضح أن الفترة الأولى من تاريخ السينما هى قصة إنجازات أوروبية. (تم توثيق هذه الفترة على نحو مدهش فى كتاب كيفن براونلو Kevin Brownlow وديفيد جيل David Gill من ستة أجزاء لعام ١٩٩٥ "سينما أوروبا: هوليوود الأخرى").

ودخل دى دابليو جريفيث عالم السينما بوصفه ممثلا فى عام ١٩٠٧، وخلال السنوات الست التالية قام بإخراج مئات الأفلام من بكرة واحدة وبكرتين لشركة بيوجراف، وخلال ذلك أسس شهرته بوصفه فناناً سينمائياً رائداً آنذاك. وكان جريفيث مهماً بشكل خاص بالنسبة للممثلين والأدوات المسرحية، خاصة الإضاءة. واستخدم اللقطات القريبة، والتراك، والبان، والمونتاج المتوازى، بالكثير من الثقة بالنفس. وصنع أفلاماً ذات تأثير عاطفى عميق، حتى لو كانت تعمل بشكل دائم من خلال مواضعات ميلودراما العصر الفيكتورى.

ومن المؤكد أنه يستحق شهرته باعتباره "أبًا" للفيلم الروائى الطويل، ومع ذلك فإن هناك عدداً من المشكلات مع أعماله.

وليس من الضرورى مقارنة أعمال جريفيث مع تطورات الفنون الأخرى فى تلك الفترة: بيكاسو فى التصوير التشكيلى، وكونراد وجويس ودريزيه فى الرواية، وستريندبيرج وتشيكوف وشو فى المسرح. فمن المؤكد أن هذه المقارنة غير عادلة، حيث إن السينما كانت ما تزال مشروعاً هشاً يعتمد كثيراً على شهرته الجماهيرية. ومع ذلك هناك سينمائيون فى تلك الفترة تقريبًا يصنعون أعمالاً جديدة ومثيرة للاهتمام، ليست محدودة بكليشيهات مسرح القرن التاسع عشر. وإن جزءاً مهمًا من شهرة جريفيث بوصفه أبا لفن السينما يعود إلى عقدة النقص الجمالية، والتى اتسم بها تاريخ السينما حتى الستينيات على الأقل.

لقد أراد جريفيث – الذى بدأ حياته الفنية فى المسرح – أن يصنع أفلامًا "محترمة"، وأراد أن يحرر السينما من وضعها المتدنى بوصفها "شيئًا سيئًا". ومع ذلك فإن الكثير من حيوية وقوة السينما يكمن فى تلك المكانة بالتحديد. وبحلول عام ١٩١١ كان ماك سينيت – الذى بدأ بالتمثيل والكتابة لدى جريفيث – يصنع أول أفلامه الكوميدية، التى أظهرت إحساساً بالحرية والحيوية كان واضحاً أيضًا فى أفضل أفلام جريفيث، لكنه بدا كما لو كان يعمل ضد هذا الإحساس. لقد كان فن جريفيث، لكنه بدا كما لو كان يعمل ضد هذا الإحساس، لقد كان فن جريفيث ينظر إلى الخلف، بينما كان فن سينيت ينظر إلى الأمام، نحو فن الدادا والسريالية.

والمشكلة بالنسبة لشهرة جريفيث مزدوجة؛ إننا لا نتعامل مع السينما بجدية كافية، وإننا نميل إلى التقليل من شأن الكوميديا السلابستيك، وفى الوقت ذاته نتعامل مع السينما بجدية زائدة، ونتطلع إلى أب محترم، وهو الدور الذى لعبه جريفيث جيداً. وعندما ننظر بشكل مختلف إلى هذه المعادلة، فسوف تستفيد شهرة جريفيث، حيث إننا سوف نستطيع قبول الأخطاء والنجاحات. كما سوف نفهم أيضًا وعلى نحو أفضل لماذا

أفضت أعماله الأولى إلى خطط متضخمة فى السنوات الأخيرة، وفى النهاية إلى الفشل.

وكان جوهريًا فى ميلودراما جريفيث وكوميديا سينيت التهريجية مفهوم المطاردة، الذى ما يزال عنصرًا سائدًا في السينما الجماهيرية. ومنذ الأمثلة المبكرة لدى بورتر وهيبورث – بسوابق في تقاليد المسرح الفيكتورى – كانت المطاردة هى العنصر الكبير الوحيد للدراما السردية التى لا تتقاسمها السينما مع المسرح. لقد أخذت السينما المسرح من منصة المسرح (الحقيقية والمثالية) فى اتجاه العالم، وأصبحت نموذجًا جوهريًا للمعركة بين البطل والخصم التى تقود كل السرد الدرامى.

وعندما كان جريفيث في أفضل أحواله، فى أفلام مثل "عاملة التليفون فى لونديل" (١٩١١)، و"فرسان حارة الخنازير" (١٩١٢)، والمشهد الختامى من "التعصب" (١٩١٦)، و"الطريق إلى الشرق" (١٩٢٠)، كانت المطاردة هى الأداة الحقيقية أو المجازية التى تسمح له بأن يحرر نفسه من ركود العاطفة الفيكتورية، لكى يكتشف القوة الكامنة فى الميلودراما. وبالمثل فإن مطاردات سينيت السريعة فى شوارع لوس أنجلس الخالية تقدم أكثر اللحظات السينمائية ابتكارًا فى تاريخ السينما المبكرة.

الفيلم الروائي الطويل الصامت: الواقعية مقابل التعبيرية

إن الفرجة، والميلودراما، والعاطفة، التى نربط بينها وبين جريفيث، كانت السمات التجارية للفيلم الروائى الطويل الصامت، مثل الحياة الفنية الناجحة التى تشهد عليها أعمال سيسيل بى دى ميل. كما أننا نستطيع أيضا تقدير آخر عنصرين على الأقل من ظاهرة جماهيرية أفلام مارى بيكفورد خلال أواخر العقد الثانى ثم العقد الثالث من القرن العشرين. (كان زوجها دوجلاس فيربانكس يقود العنصر الأول!). ولكن من الناحية الجمالية، كانت تقاليد سينيت هى التى أثمرت جيدًا خلال تلك الأعوام.

لقد كانت السينما الصامتة في أمريكا في جوهرها كوميدية، وساد - بوصفهما منتجين - في هذه الفترة شارلي شابلن، وباستر كيتون، وهارولد لويد، وهاري لانجدون، وماك سينيت، وهال روش. وكانت الشخصيات الفنية التي خلقها شابلن، وكيتون، ولويد، من بين أكثر الشخصيات الفنية المهمة والتي لا تُنسى في تاريخ السينما. وبنى سينيت أفلامه الأولى حول فكرة بنائية بسيطة، ليست هناك عظة أخلاقية في قصصه، إنها مجرد مجموعة من النكات. وأضاف الممثلون الكوميديون الكبار في أواخر العقد الثاني من القرن العشرين، وخلال العشرينيات، بعداً من التعليق رفع مستوى سينما السلابستيك من مستوى الكفاءة الآلية إلى مستوى المجاز والمعنى. ومن المثير للاهتمام، فإن شابلن يكشف عن قدر من العاطفة الفيكتورية يقارب جريفيث، لكنه يعبر عن ذلك بشكل معاصر.

وكل الممثلين الكوميديين الصامتين يترجمون في جوهرهم مشكلة سياسية، كيف يمكن للفرد أن يتواءم مع المدنية الصناعية وسياسات السلطة، وترجمة هذه المشكلة في شكل جسماني ومادي. وكان الجمهور - وما يزال - يستجيب بفهم غريزي. وإذا كان لويد هو الأكثر آلية وتجريدية بين الكوميديين الصامتين، فقد كان شابلن أكثرهم إنسانية وسياسية، لكنهم جميعًا صنعوا ارتباطًا بين الآلة والأخلاق. ولعل المثال الجوهري على أساليب واهتمامات الكوميديا الصامتة هو الفيلم المهم لشابلن "العصور الحديثة" (رغم صنعه في عام ١٩٣٦، فإنه احتوى على موسيقى فقط، دون حوار)، فهو فيلم عن الآلات والبشر، ويظل عميق المغزى حتى اليوم.

وإلى جانب التقاليد الكوميدية، فإن القوة الجمالية الأكثر اهتمامًا، وعملت في السينما الأمريكية خلال العشرينيات، كانت استكشاف إمكانات الواقعية السينمائية. فقد ناضل إيريك فون ستروهايم Erich Stroheim ضد تطور النزعة التجارية، ونجح في استكمال عدد قليل من الأفلام، وفي أغلب الأحوال كانت أفكاره تتعرض لإعادة المونتاج بواسطة الأستوديوهات، لكنه مع ذلك ترك أثرًا عميقًا على مجرى السينما الأمريكية. وتعرضت أفلامه "زوجات سانجات" (١٩٢١)، و"الجشع" (١٩٢٣)، و"مارش الزفاف" (١٩٢٨)، لانتقاد حاد من رؤساء الأستوديوهات، ومع ذلك عاشت هذه الأفلام

بوصفها أساطير ودروسا عملية فى القوة الحقيقية للتقنيات الواقعية، مثل البؤرة العميقة، والميزانسين المركب، والتصوير فى المواقع الطبيعية. ولا يزال السينمائيون يستكشفون إمكانات هذه الأدوات. وكان ستروهايم من أوائل من أدركوا أن متلقى الفيلم يملك الحرية على العمل مع مبدع العمل.

ولم يكن ستروهايم وحده خلال العشرينيات فى استكشاف إمكانات الكاميرا، كأداة توصيل وليست أداة تلاعب. فقد كان روبرت فلاهرتى Robert Flaherty يعمل خارج نظام الأستوديو، وأصبح أول سينمائى تسجيلى مهم بأفلام مثل "نانوك من الشمال" (١٩٢٢) و"موانا" (١٩٢٦) كما أن إف دابليو مورناو - الذى كان له حياة فنية ناجحة فى ألمانيا فى بداية العشرينيات - رحل إلى أمريكا فى عام ١٩٢٦، وتظل أفلام مثل "الشروق" (١٩٢٧) و"تابو" (١٩٢٩، ١٩٣١، مع فلاهرتى) نماذج رفيعة على كيفية أن الفرجة السينمائية المبهرة يمكن أن تنصهر مع الواقعية. وإلى حد أقل، فإن فيلمى كينج فيدور "الاستعراض الكبير" (١٩٢٥) و"الزحام" (١٩٢٨)، بالإضافة إلى فيلمه اللاحق "خبزنا كفافنا" (١٩٣٤)، تبرز بوصفها نماذج للواقعية السياسية.

وبينما كانت السينما فى أمريكا خلال العشرينيات تزداد تصنيعًا بشكل سريع، فإنه كان يُنظر إليها بوصفها فنا أيضًا. لقد عمل السينمائيون بشكل عام على نحو قريب من الفنانين التشكيليين والموسيقيين والكتاب المسرحيين، أكثر مما فعل الأمريكيون، ليس فقط لأن الأوروبيين وجدوا أنفسهم معًا فى المدن ذاتها، ولكن أيضًا لأن الوسيط الجديد كانت له جاذبية بالنسبة للحركة الطليعية أكثر مما كانت مشغولة بتأسيس ذاتها.

وفى لندن، تأسست جمعية الفيلم فى عام ١٩٢٥، للترويج لفن السينما. وفى فرنسا، أصبح لوى ديلوك Louis Dulac أول صاحب نظرية جمالية سينمائية مهمة، كما أن سينمائيين مثل أبيل جانص Abel Gance، وجان إبيستين Jean Epstin، وجيرمين دولاك Germaine Dulac، ورينيه كلير René Clair، ولوى بونويل Louis Bunuel مع سلفادور دالى، ومان راى، ومارسيل دوشامب Marcel Dächamp، قدموا أمثلة عملية

للسينما بوصفها فنا بينما كانت السينما التجارية تصنع أفلامًا ذات أهمية قليلة. وفى ألمانيا، قررت أستوديوهات "أوفا" بشكل واعٍ أن ترفع من مستوى المعايير الجمالية فى السينما الألمانية، وكانت النتيجة ازدهارًا كبيرًا فى المواهب فى تاريخ السينما، تجسد فى "التعبيرية الألمانية".

ولعب الكاتب كارل ماير Carl Mayer، ومصممو الديكور والفنانون التشكيليون هيرمان وارم Hermann Warm، ووالتر روهريج Walter Röhrig، ووالتر رايمان Walter Reiman، أدوارًا مهمة فى هذه الحركة، كما فعل المخرجون روبرت فينى Robert Wiene ("مقصورة الدكتور كاليجارى"، ١٩١٩)، وفريتز لانج ("دكتور مابيوزه"، ١٩٢٢، "متروبوليس" (١٩٢٧)، ومورناو ("نوسفيراتو"، ١٩٢٢، "الضحكة الأخيرة"، ١٩٢٤، وبول لينى ("متحف الشمع"، ١٩٢٤، ثم فى هوليوود "القط وعصفور الكناريا"، ١٩٢٧). وفى الوقت ذاته كان جى دابليو بابست G. W Pabst (شارع بلا بهجة"، ١٩٢٥) يستكشف بدائل واقعية. ويقدر سحر هذه الفترة من تاريخ السينما. فإن لانج Lang ومورناو Murnau وحدهما أثبتا أنهما فنانان مهمان، كما أن لانج وحده هو الذى استمر فى صنع مجموعة أعمال سينمائية مهمة.

وبينما كان للتعبيرية الألمانية أثر أكبر فى جميع أنحاء العالم، كانت هناك تقاليد مثمرة ومهمة تتطور فى السويد والدنمارك أيضًا خلال العقدين الثانى والثالث من القرن العشرين. وكان للمخرجين السويديين موريتز ستيللر Maurtia Stiller، وفيكتور سيوستروم Victor Sjöström، خلفية فى المسرح. كما أن السينما السويدية كانت منذ الأيام الأولى لها وحتى الحياة الفنية لإنجمار بيرجمان، مرتبطة على نحو وثيق بعالم المسرح، وتخصص ستيللر فى البداية فى الكوميديا الظريفة فى أفلام مثل "الحب والصحافة" (١٩١٦)، و"أفضل أفلام توماس جرال" (١٩١٧)، قبل أن ينتقل إلى مشروعات مقتبسة عن أعمال أدبية مثل "حكاية جوستا برلينج" (١٩٢٤)، وهاجر أخيرًا إلى هوليوود مع نجمة جريتا جاربو. أما سيوستروم الذى كان ممثلاً فقد اشتهر بأفلام اجتماعية نقدية شاعرية، مثل "الخارج على القانون" (١٩١٧) و"كور كارلين" (١٩٢١).

وامتدت الحياة الفنية للمخرج الدنماركي كارل تيودور دراير Carl Theodor Dreyer أكثر من خمسين عامًا، رغم أنه أخرج عددًا قليلاً من الأفلام. وأصبح فيلمه "آلام جان دارك" (١٩٢٨) من أهم الأفلام فى العالم، تمامًا كأفلام مثل "مصاص الدماء" (١٩٣٢) و"جيرترود" (١٩٦٤). وسينما دراير مشهورة بالبساطة المتسامية والافتتان بالقسوة، والإذلال، والمعاناة.

كما كانت العشرينيات عصرًا عظيمًا للسينما السوفييتية، حيث أسس كل من ليف كوليشوف Lev Kuleshov وفسيفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhd نظريات منفصلة وموازية، والتى أخذها سيرجي إيزنشتين Sergei وطورها كثيرًا فى أفلام مثل "الإضراب" (١٩٢٤)، و"بوتمكين" (١٩٢٥)، و"أكتوبر" (١٩٢٧)، كذلك بواسطة فى أى بودوفكين فى "الأم" (١٩٢٦)، و"نهاية سانت بطرسبرج Eisenstein" (١٩٢٧)، وألكسندر دوفشنكو Alexander Dovzhenko فى "الترسانة" (١٩٢٩) و"الأرض" (١٩٣٠). وتظل هذه الأفلام علامات مهمة فى تاريخ السينما، خاصة "بوتمكين"، ولعله أوضح مثال على نظريات إيزنشتين العميقة فى المونتاج.

ولقد رأى إيزنشتين فى السينما عملية جدلية، وتوضح تقنياته فى "بوتمكين" نجاح هذا التناول. فقد كان يستخدم "أنماطًا" بدلاً من الشخصيات المتكاملة، ليخلق منطقًا قويًا ومستمرًا لهذه القصة التى تدور عن تمرد عام ١٩٠٥ لطاقم البارجة بوتمكين. ومشهد سلالم مدينة أوديسا (انظر: الأشكال من ٥-١ إلى ٥-٤) من أشهر الأمثلة على تكنيك مونتاجه الشهير، والذى يبنى الدراما والمعنى بشكل نقى من خلال تجاور اللقطات.

وفى الوقت ذاته، كان دزيجا فيرتوف Dziga Vertov يطور نظريته عن "الحقيقة السينمائية" فى أفلام مثل "كينو برافدا" (١٩٢٢-١٩٢٥)، و"كينو آى" (١٩٢٤)، و"رجل مع كاميرات سينمائية" (١٩٢٩). وعندما كان الألمان يستكشفون القدرة التعبيرية للديكور الاصطناعى والميزانسين، كان السينمائيون السوفييت الثوريون يستكشفون

الذكاء القوى لقدرة المونتاج على التعبير. وسوف نناقش نظرياتهم - بالإضافة إلى أهم نظريات السينما - فى العصر التالى.

هوليوود: النمط الفيلمى مقابل المؤلف

مع أوائل الثلاثينيات، حققت السينما الأمريكية هيمنة على الشاشات العالمية. وبين عامى ١٩٣٢ و ١٩٤٦ كان تاريخ السينما هو تاريخ هوليوود فيما عدا استثناءين، الأول هو مجموعة المخرجين الفرنسيين الذين ارتبطوا معًا تحت عنوان "الواقعية الشعرية"، والثانى هو بدايات التقاليد التسجيلية البريطانية مع جون جريرسون وجماعته فى إنجلترا، لقد صنع جريرسون فيلمًا واحدًا فقط، لكنه عمل منتجا ومنظما وراعيا للتقاليد السينمائية البريطانية فى الثلاثينيات، وهى الحركة التى كان تأثيرها على مستقبل تطور السينما البريطانية دورا أهم من التأثير الذى خلقته هذه الأفلام التسجيلية ذاتها. ورغم ارتباط همفرى بوجارت جينينجز مع جريرسون، فإنه صنع أهم أمثلة هذا النمط الفيلمى خلال الحرب: "استمع إلى بريطانيا" (١٩٤٢)، و"اندلعت النيران" (١٩٤٣)، و"يوميات من أجل تيموثى" (١٩٤٥)، وهى جميعًا نماذج تسجيلية شخصية من شاعر ومصور تشكيلى سابق.

وعندما ساد ألفريد هيتشكوك السينما الروائية البريطانية خلال الثلاثينيات، كان جان رينوار Jean Renoir يعتلى قمة الفن السينمائى فى ذلك العقد. إنه لم ينل التقدير الذى يناله الآن (حيث يعتبر واحداً من الأساتذة المهمين فى السينما العالمية)، وخلق انصهاراً جديداً بين الأشكال السينمائية، يجمع إنسانية فنانى السينما الصامتة مثل شابلن، والتقنيات الواقعية فى سلسلة غير عادية من الأفلام: "إنقاذ بودو من الغرق" (١٩٣٢)، و"تونى" (١٩٣٤)، و"جريمة مسيو لانج" (١٩٣٥)، و"الوهم الكبير" (١٩٣٧)، و"قواعد اللعبة" (١٩٣٩). ومازلنا حتى الآن بتأثير أسلوبه الكوميدى، الإنسانى والحساس اجتماعياً.

وفى الوقت ذاته فى فرنسا، كان هناك عدد من الأساليب القوية وشديدة الشخصية، حيث أخرج مارسيل بانيول Marcel Pagnol سلسلة من الدراسات الجماهيرية ذات الطابع الغنائى عن الريف الفرنسى، كما رينيه كلير Rene Clair الذى عانت شهرته لسنوات أخرج عدداً من أفلام الدراما الذكية ذات الطابع المسرحى، والتى وصلت إلى ذروتها مع "أطفال الفردوس" (١٩٤٤)، وكان جاك بريفير يتعاون معه بين الحين والآخر، لكن ربما كان أهم فيلمين هما اللذان صنعهما جان فيجو Jean Vigo الذى مات وعمره تسعة وعشرون عامًا: "صفر فى السلوك" (١٩٣٣) و"أطلانطا" (١٩٣٤)، وهما فيلمان يتسمان برؤية فيجو الواضحة، وبراعته السينمائية.

أما فى هوليوود فقد كان هناك القليل جداً من البصمات الشخصية التى يمكن تمييزها للسينمائيين، وأصبح ألفريد هيتشكوك - الذى نضج فى إنجلترا - أشهر مؤلفى هوليوود وأكثرهم وضوحاً، بعد وصوله فى عام ١٩٤٠ وطوال نصف قرن كان مسيطرًا فى نمط أفلام التشويق.

وهو يستحق ذلك، فهو الذى اخترع هذا النمط الفيلمى. ففى عدد من الأفلام التى صنعها خلال السنوات الأولى من وصوله إلى أمريكا، قام بتنقيح الإحساس الأساسى للبارانويا السياسية التى قام بتجريبها فى إنجلترا فى الثلاثينيات. لقد كان فيلم "مراسل أجنبى" (١٩٤٠) ذا تحولات مرهفة ومراسلات تشير إلى المستقبل. أما فيلم "المخرب" (١٩٤٢) فقد كان أول أفلامه التى حولت المناظر الطبيعية الأمريكية إلى مطاردة من الساحل الشرقى إلى الساحل الغربى، وفيه طور بعض الأفكار المثيرة للاهتمام حول العلاقة بين الفرد والدولة فى زمن الحرب. وفيلم "ظل من الشك" (١٩٤٣) - عن سيناريو للكاتب المسرحى ثورنتون وايلدر Thoronton Wilder - فيصنع مقابلة بين حياة فى مدينة صغيرة وشخصية إجرامية، ويعتبر بشكل عام واحداً من أهم أفلام هيتشكوك. وقد يبدو فيلم "المسحور" (١٩٤٥) اليوم بالغ البساطة، لكنه كان من أوائل الأفلام عن المفاهيم الفرويدية فى السينما الأمريكية. وجمع فيلم "سيئة السمعة" (١٩٤٦) كلاً من كارى جرانت وإنجريد بيرجمان فى استكشاف شخصى قوى لتأثير البارانويا التى تولدها الحرب.

وخلال تلك الفترة أيضًا، ترك جوزيف فون ستيرنبيرج Josef Von Sternberg بصمة على سلسلة من قصص الحب المتقنة بصريًا، كما في "الملاك الأزرق" و"مراكش" (١٩٣٠)، و"قطار شانغهاي السريع" (١٩٣٢)، و"الإمبراطورة الفاسقة" (١٩٣٤). واخترع باسبي بيركلي Busby Berkeley شكلاً سينمائيًا متفردًا للفيلم الموسيقي في "الباحثون عن الذهب" (١٩٣٥)، و"الشلة كلها هنا" (١٩٤٣). وجعل جون فورد قالب الويسترن يتحدث بأصداء جديدة في "عربة السفر" (١٩٣٩)، و"عزيزتي كليمنتين" (١٩٤٦)، وامتد بالعديد من أشكال المجاز في هذا القالب الأمريكي في جوهره في كثير من الاتجاهات في عشرات الأفلام التي أخرجها.

وترك هوارد بصمته على مجال كبير من الأنماط الفيلمية، وكانت أفلامه مؤثرة دائمًا بذكائها، وطبيعتها الطيبة، وثراء نسيجها. ومن بين هذه الأفلام ما يسمى كوميديا الإسكروبول، كما في "القرن العشرون" (١٩٣٤)، و"تربية طفل" (١٩٣٩)، و"الفتاة مساعدته" (١٩٣٩)، والأفلام الدرامية كما في "أن تملك أو لا تملك" (١٩٤٤)، وأفلام الويسترن كما في "نهر أحمر" (١٩٤٨)، و"ريو برافو" (١٩٥٩). وكان فيلم "النوم الكبير" (١٩٤٦) فيلم نوار كلاسيكيًا يدور حول مخبر سري، ويعتمد على رواية ريموند شاندلر Raymond Chandler وبطولة همفري بوجارت ولورين باكول، كما كان الفيلم نموذجًا شبه دقيق لأفضل ما في سينما هوليوود. لقد اجتمعت مواهب شاندلر، وهوكس Hawks، وبوجارت، وكتاب السيناريو ويليام فوكنر ولي براكيت وجول فيرثمان، لصنع نسيج مغزول جيدًا من عديد من الاهتمامات والأساليب. ومما له مغزاه أنه رغم أن هذا الفيلم كان نتيجة عدد من الشخصيات الفنية، فقد ترك تأثيره بسبب انصهار ذلك جميعًا في وحدة واحدة. فالفيلم بوصفه ترفيها له القليل من الأقران في أهم أفلام هوليوود، والعلاقة الكيميائية بين بوجارت وباكول امتزجت بميزانسين هوكس البارع، ووجودية شاندلر الشعرية، والحوار الخشن والثري والمرح، والحبكة المعقدة برشاقة بواسطة كتاب السيناريو (تحت إدارة هوكس)، وكانت النتيجة فيلمًا ترفيهيًا ثريًا.

ومثل كل أفلام هوليوود الأكثر تفضيلا، يعمل "النوم الكبير" على مستوى اللا وعي. وتنويعة النساء عند هوكس لا مثيل لها لعمق تجسيد الشخصية، والأهم بسبب القوة والذكاء فيهن. (وهذا من مخرج اشتهر أكثر بتصوير علاقة الصداقة بين الرجال!). والتوتر المتوازن بين الرجال والنساء فى الفيلم يعطى مغزى نفسيًا خاصًا. وفى الوقت ذاته، يمثل الفيلم أسلوب هوليوود بطريقة أقل إثارة للإعجاب، فقد تم حذف معظم المادة السياسية المباشرة فى رواية شاندلر، لذلك فإن الفيلم أتى صورة شاحبة من أصله الأدبى. وبعد ما يقرب من ثلاثين عامًا أعيد صنع الفيلم فى "الحى الصينى" (١٩٧٤)، الذى كتبه روبرت تاونى وأخرجه رومان بولانسكى، ليستكشف موضوعات التحلل والفساد التى كان شاندلر يناقشها فى معظم رواياته، ومن بينها "النوم الكبير"، لكنها كانت الموضوعات التى يشار إليها بالتلميح فقط فى العديد من الأفلام المأخوذة عن قصصه فى الأربعينيات.

وربما كان هيتشكوك، وفورد، وهوكس، وفون ستيرنبيرج، والقليل من المخرجين الآخرين، قادرين على الحفاظ على بصمة شخصية مميزة من فيلم إلى آخر خلال العصر العظيم لهوليوود. ومع ذلك كانت هوليوود فى الجانب الأكبر منها نتيجة للعديد من أصحاب الحرف: المخرجين، والممثلين، ومديرى التصوير، والكتاب، ومصممى الديكور، والمنتجين. لقد كان هناك مخرجون مثل ويليام وايلر William Wellman، ولويس مايلستون Lewis Milestone، وليو ماكارى Leo Mcarrey، وجون هيوستون Jhon Huston، يكشفون بلا شك عن أساليب شخصية، وكانوا موضوعًا ملائمًا تمامًا لدراسات نقاد سينما المؤلف، ومع ذلك كان بناء نظام هوليوود كان يعنى أنه حتى بالنسبة لتلك الشخصيات الإخراجية القوية. كانت فى الأغلب تغرق فى بحر من أساليب الأستوديو، وأساليب الممثلين، ومتطلبات المنتجين، وغرابة أطوار كتاب السيناريو.

ومن الاستثناءات الأكثر إثارة على هذه القاعدة كان بريستون ستيرجس، الذى بدأ فى العشرينيات كاتب سيناريو، ورحل مثل العديد من زملائه من نيويورك إلى

هوليوود مع بداية السينما الناطقة. وحقق حياة فنية ناجحة بوصفه كاتب سيناريو فى الثلاثينيات، ولعل فيلم "حياة سهلة" (١٩٣٧، من إخراج ميتشيل لايسين Mitchell Lélsen) هو أفضل سيناريوهاته فى تلك الفترة. وبدأ الإخراج فى عام ١٩٤٠، وطوال ما يقرب من عقد استطاع الحفاظ على قدر معقول من التحكم فى أفلامه، وكان يكتب سيناريوهاته بنفسه، ويعمل بانتظام مع نفس المجموعة من الممثلين. ومن الأمثلة على هجائه الساخر الغريب أفلام مثل "السيدة إيف" (١٩٤١)، و"رحلات سوليفان" (١٩٤٢)، و"معجزة خليج مورجان" (١٩٤٤).

وهناك كاتب مخرج آخر يتسم بالسخرية الشديدة هو ميللى وايلدر Mlly Wilder (المولود فى سوشا، جاليشيا، ١٩٠٦) كان الأكثر نجاحًا بين المهاجرين من أوروبا (وأكثرهم غزارة فى صنع الأفلام أيضًا). لقد وصل هوليوود فى عام ١٩٣٤، هاربًا من النازية فى أوروبا. وعمل كاتبًا مساعدًا مع تشارلز براكيت (١٩٢٨–١٩٥٠)، ثم قام آى إيه إل دياموند I. A. L Diamond بمساعدته ليصبح الأكثر أمريكية بين المخرجين المهاجرين، بسلسلة طويلة من الأفلام الناجحة على المستوى النقدى والجماهيرى. ورغم شهرته بسبب نقده الساخر اللاذع، فإن أعماله تكشف عن مستوى أعمق من المرح المتفائل يخدم الحكمة الاجتماعية الحقيقية. ومن أفلام النوار فى الأربعينيات، مثل "تأمين مزدوج" (١٩٤٤)، و"عطلة نهاية الأسبوع الضائعة" (١٩٤٥)، و"صانسيت بوليفارد" (١٩٥٠)، إلى الحكايات الرومانسية والأفلام الكوميدية فى الخمسينيات مثل "سابرينا" (١٩٥٤)، و"هرشة السنة السابعة" (١٩٥٥)، و"البعض يفضلونها ساخنة" (١٩٥٩)، ووصلت إلى ذروتها فى الستينيات مع "الشقة" (١٩٦٠) و"واحد، اثنان، ثلاثة" (١٩٦١) و"بسكوتة الحظ" (١٩٦٦)، كان وايلدر مسئولاً عن عدد غير مسبوق من العلامات الثقافية الأمريكية. وبعد ثلاثين عامًا من فيلمه "واحد، اثنان، ثلاثة"، أصبح له عشاق بين الشباب الألمان بعد سقوط حائط برلين، إن تلك هى السلطة الباقية.

لقد كان الجدل بين سينما المؤلف والأنماط الفيلمية يشكل القوة الدافعة لسينما هوليوود الكلاسيكية: وهو الصدام بين حساسية الفنان والأبنية الأسطورية المحددة لأنماط القصص التقليدية. ولعل أهم هذه الأنماط كان الويسترن، لأنه يجسد العديد من

الأساطير: الحدود والنزعة الفردية، والأرض، والقانون، والنظام مقابل الفوضى، وهى الأساطير التى لا يزال العالم النفسى للولايات المتحدة يعتمد عليها. كما أن الأفلام الموسيقية كانت ثانى نمط فى الجماهيرية، سواء التدريبات الهندسية التى أخرجها بيركلى لشركة إخوان وارنر، أو الكوميديات الخفيفة المتقنة لفريد أستير فى شركة أر كيه أوه.

وظلت الكوميديا قوية خلال الثلاثينيات، عندما تم استيراد أفواج من كتاب مسرح برودواى فى العشرينيات لكى يكتبوا حوار الأفلام الناطقة. وهنا أيضًا كان الممثلون هم من قاد الطريق، كما كان الحال فى الفترة الصامتة. وصنع إخوان ماركس The Marx Brothe، وماى ويست Mae West، ودابليو سى فيلدز W. C. Fields (الذين بدأوا فى الأفلام الصامتة) بعضًا من أهم الشخصيات الفنية الكوميدية، كما أسس إخوان ماركس لطريقة فى اللا منطق ظلت باقية حتى نهاية القرن. كما أن الحوار السريع الخاطف واللاذع الذى ساد على مسارح برودواى فى العشرينيات أدى إلى كوميديا الإسكروبول، هذا النمط الفيلمى الذى قد يكون أفضل تعريف للثلاثينيات على الشاشات الأمريكية. وكان من الأنماط الفيلمية المهمة الأخرى آنذاك أفلام رجال العصابات، والرومانسية التاريخية، وبدايات أفلام التشويق.

وفى الأربعينيات تغير المزاج العام، وبالطبع أضيفت أفلام الحرب إلى قائمة الأنماط الفيلمية. وبداية من أواسط الأربعينيات، ظهر مزيج خاص من المرارة التى تنقد عالم المدينة، والموضوعات القاتمة، والظلال السوداء، فيما عرف باسم "الفيلم نوار"، عندما أضافت مرارة بعد الحرب قتامة وألوانًا كابية على العالم الأمريكى.

وطوال فترة هوليوود الكلاسيكية، نقحت الأنماط الفيلمية نفسها، وتحولت فى النهاية إلى ما يشبه السخرية من الأنماط ذاتها. ومع ذلك فقد بدت فاتنة فى مجالين: فمن ناحية كانت الأنماط الفيلمية - بحكم طبيعتها - أسطورية، ومعايشة فيلم رعب، أو فيلم عصابات، أو كوميديا إسكروبول، كانت نوعًا من التطهير. وكانت العناصر معروفة

تمامًا، فقد كانت هناك ثوابت لكل نمط جماهيرى، وجزء من متعتها يأتى من رؤية كيف أن هذه العناصر الأساسية تتناول موضوعات بعينها فى كل فترة من الزمن. ومن ناحية أخرى، فإن الأمثلة الفردية للنمط الفيلمى كانت أيضًا تمثل موقفًا خاصًا، وبالنسبة للمتلقى الأكثر علمًا، كان هناك قدر مساوٍ صدامات عديدة... إلخ من الأساليب فى السينما - أساليب الأستوديو، والمخرج، والنجم، والمنتج، وأحيانًا الكاتب أو مصمم الديكور أو مدير التصوير. ولقد قدمت الأنماط الفيلمية مزيجًا متنوعًا من عدد من العناصر.

وفى وسط تلك الغابة المتشابكة من الأنماط الفيلمية، والأساليب، والمؤلفين، والنجوم، يبرز العمل العظيم لأورسون ويلز Orsn Welles "المواطن كين" (١٩٤١)، الذى قد يكون أهم فيلم فى السينما الأمريكية على الإطلاق. (لقد اختارته على هذا النحو مجموعة "معهد الفيلم الأمريكى" فى عام ١٩٩٨). وهذا الفيلم الكلاسيكى لويلز لا ينتمى لنمط فيلمى محدد، لكنه يتلمس العديد من الأصداء الأسطورية للأنماط الفيلمية ويشكلها من أجل أهداف درامية. وحكاية بطل الفيلم تشارلز فوستر كين - السياسى ومالك الوسائط الشهير، والشخصية العامة والإنسان الفردى - تمثل الحياة الأمريكية فى النصف الأول من القرن العشرين. وعلاوة على ذلك، فإن ويلز- بثقة المالك لأدواته - يشكل السرد بطريقة سينمائية بالغة الحيوية. وبدا الأمر كما لو أن هذا الغريب عن هوليوود - ابن مسرح وإذاعة نيويورك - قد رأى بموضوعية الأنواع العديدة للتقنيات السينمائية لهوليوود الثلاثينيات، وغزلها جميعًا معًا. وكانت ذاته الشهيرة - التى تبدت فى أنه كان مشاركًا فى الكتابة، ومنتجًا، ومخرجًا، ونجمًا - تجعل فيلمه نموذجًا ممتازًا لسينما المؤلف.

ولم يعرض فيلمه الثانى "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢) قط فى نسخة التى أعدها، ولم يحقق بعدها نجاحًا مثل الذى حققه فى "المواطن كين". لقد كان ذلك الاتجاه بين مؤلف قوى وعناصر نمط فيلمى قوية ظاهرة وحيدة، كما كانت أكبر "ضربة معلم" فى تاريخ السينما.

الواقعية الجديدة وما بعدها: هوليوود مقابل العالم

لم يكن التليفزيون هو التحدى الوحيد لأستوديوهات هوليوود خلال أواخر الأربعينيات والخمسينيات، لقد كانت صناعات السينما فى البلدان الأخرى تنضج وتعيد تنظيم نفسها بعد نهاية الفاشية في أعقاب الحرب. وكانت معدات ١٦ مم التى تم إتقانها خلال الحرب قد سمحت بنظام بديل للتوزيع، تطور ببطء ولكن بانتظام، ووصل إلى نضجه في الستينيات. وازدهرت المهرجانات والجمعيات السينمائية، وقدمت أدوات دعائية فعالة للسينمائيين الذين لم يكونوا يملكون مصادر مثل تلك التي لهوليوود. وعلى سبيل المثال، ومع إدراك أن السينما تمثل سلعة للتصدير فى فرنسا، فقد أقامت مهرجان كان ليكون سوقًا عالمية مهمة، وأسست منظمة الدعاية "يونيفرانس".

لقد أتاح ذلك المناخ الاقتصادى الأكثر مرونة للفنانين الكبار، حتى فى البلدان الصغيرة، أن يجدوا سوقًا عالمية. وإذا كان على هوليوود أن تحارب التليفزيون على المستوى الاقتصادى لكى تعيش في الخمسينيات، فقد كان عليها جماليًا أن تنافس مع ازدهار المواهب فى جميع أنحاء العالم خلال أواخر الأربعينيات، والخمسينيات، والستينيات واستمرت الأنماط الفيلمية القديمة، وأضيف إليها أنماط جديدة، وأصبحت الشخصيات الهوليودية القديمة أكبر سنًا. لكن كانت هناك أنواع جديدة من السينما فى أوروبا وآسيا تظهر فى الساحة، سينما شخصية، مبتكرة، وغير نمطية، وتخاطب التجربة المعاصرة مباشرة.

وظهرت أول مجموعة من هذه الأفلام فى إيطاليا بعد الحرب المباشرة، نتيجة لحركة الواقعية الجديدة. لقد أسس شيرازى زافاتينى Cesare Zavatini – الناقد والكاتب – القواعد الأساسية للواقعية الجديدة، وكتب سيناريوهات العديد من الأفلام المهمة، مثل "ماسحو الأحذية" (١٩٤٦)، و"سارقو الدارجة" (١٩٤٨)، و"أومبرتو دى" (١٩٥٢). كما أن فيتوريو دى سيكا Vittorio Sica – الذى كان نجمًا رومانسيًا فى الثلاثينيات – أخرج هذه السيناريوهات الثلاثة (وعديد غيرها كتبها زافاتينى)، ليسهم بذلك بشكل مهم فى الواقعية الجديدة، قبل أن يعود إلى سينما أكثر تجارية وأقل أهمية

فى منتصف الخمسينيات. أما لوكينو فيسكونتى Luehio Visconti فقد أخرج واحداً من أفلام الواقعية الجديدة المبكرة، هو "هاجس" (١٩٤٢)، وفيلمًا كلاسيكيًا خلال ذروة الحركة هو "الأرض تهتز" (١٩٤٨)، بالإضافة إلى واحد من الأمثلة المتأخرة لهذا الأسلوب، هو "روكو وإخوته" (١٩٦٠)، رغم أن معظم أعماله أقرب فى أسلوبها إلى حبه الأول - الأوبرا - من الواقعية الجديدة.

وكان الأكثر أهمية هو أعمال روبيرتو روسيلليني "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥)، و"بايزان" أو "بلديات" (١٩٤٦)، و"ألمانيا - عام الصفر" (١٩٤٧)، و"سترومبولى" (١٩٤٩)، وكان المخرج الوحيد من بين مخرجي الواقعية الجديدة الثلاثة الأهم، الذى شيد أعمالاً فوق هذه التجربة. وكانت أعماله خلال الخمسينيات وفى التليفزيون، الذى تحول إليه فى عام ١٩٦٠، مثل أفلام "صعود لويس الرابع عشر إلى السلطة" (١٩٦٦)، و"أعمال الرسل" (١٩٦٨)، و"سقراط" (١٩٧٠)، هى التى أسست للسينما المادية، الحفيد المباشر للواقعية الجديدة.

ويظل فيلم "روما، مدينة مفتوحة" واحدًا من أهم علامات تاريخ السينما؛ لقد تم التخطيط سرًا لصنع الفيلم خلال الاحتلال النازى لروما، وتم تصويره فى أعقاب تحرير الخلفاء للمدينة مباشرة. وأضافت الظروف التى تم تصويره فيها إلى إحساس التلقائية الواقعية فيه. وتدور قصته حول قائد للمقاومة وقس تم القبض عليهما وقتلهما بواسطة الجستابو، ويتميز بالعفوية والقوة ذات العلاقة المباشرة بالزمان والمكان اللذين تم تصويره فيهما. لقد قام روسيلليني بأى فيلم خام وجده، وكان فى العادة ما تبقى من بكرات مستعملة. وبالعمل فى ظل هذه الظروف، لم تكن هناك إمكانية أن يكتسب الفيلم مسحة حرفية مصقولة، حتى ولو كان روسيلليني يريد ذلك. وعمل الممثلان المحترفان أنّا مانياني وألدو فابريزى مع مجموعة من الممثلين غير المحترفين، وكانت النتيجة أصالة فى الأداء تبارى أصالة الأفلام التسجيلية الحقيقية. وكان أسلوب الفيلم ذا أثر عميق، ومنذ ذلك الحين، أصبحت عناصر التكنيك السينمائى الواقعى جزءًا متكاملاً مع جماليات السينما العالمية.

وكان الواقعيون الجدد يعملون في سينما مرتبطة على نحو حميم بتجربة الحياة: ممثلون غير محترفين، وتكنيك خشن، وهدف سياسي، والأفكار وليس الترفيه، وكانت كل هذه العناصر مناقضة بشكل مباشر لجماليات هوليوود عن النزعة الحرفية الناعمة المصقولة. وبينما استمرت الواقعية الجديدة بضع سنوات فقط، ظلت تأثيراتها ملموسة. وفي الحقيقة إن زافاتيني، وروسيلليني، ودى سيكا، وفيسكونتي، قد حددوا مجموعة من القواعد الأساسية التي سوف تظل تعمل طوال الخمسين عامًا التالية. ومن الناحية الجمالية، لم تنجح هوليوود بعدها في التعافي الكامل.

وفي الوقت ذاته، في حظائر كاليفورنيا الجنوبية، استمر العمل كالمعتاد. ولم يكن هناك مكان في هوليوود سواء للنقد السياسي في الواقعية الجديدة، أو الأسلوب الشخصي وغير النمطي الذي كان يتطور في جميع أنحاء أوروبا. وبينما كانت هناك مفاجآت بين الحين والآخر، مثل فيلم فرانك كابرا "إنها حياة رائعة" (١٩٤٧)، الذي كان الأهم بين سلسلة من أفلامه الشعبوية العاطفية، والدروس المباشرة حول فوائد المنظمات الاجتماعية والاقتصادية التعاونية، كان المزاج السياسي في هوليوود رجعيًا، كما لاحظنا من قبل.

وأكثر نتيجة جمالية أسرة لهذا المزاج القاتم الذي تسوده البارانويا هي مجموعة الأفلام نوار من نهاية الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، إن هذا النمط الفيلمي الذي يصعب تحديد سماته (وأعطاه الفرنسيون هذا الاسم)، هو الذي تبدو فيه أكثر أساليب هوليوود الذكية. إنه في جانب منه قصة مخبر سري، وفيلم رجال عصابات، وميلودراما تدور في عالم المدن. والفيلم نوار يتسم أكثر بأجوائه القاتمة والتشاؤمية. وبينما توجد في الكثير من أفلام هذا النمط ظلال من الحرب الباردة، فإن هذا لم يكن شرطًا أساسيًا فيه، وإذا كان للفيلم نوار أصل أدبي في روايات المخبر السري التي كتبها داشيل هاميت وريموند شاندلر، وكلاهما كان متعاطفًا مع اليسار.

ومن الأمثلة المبكرة على الفيلم نوار فيلم هوكس "النوم الكبير" (١٩٤٦)، عن رواية ريموند شاندلر. وعندما تجمع بين النزعة النقدية الساخرة الحزينة لدى البطل فيليب

مارلو، وعناصر فرويدية ظهرت فى فيلم نوار مهم آخر هو فيلم راوول والش "الحرارة البيضاء" (١٩٤٩)، فإنك تحصل على نموذج جيد لهذا النمط الفيلمي. كما أن هناك تأثيرات من عنوان الفيلمين فى فيلم فريتز لانج Fritz Lang "الحرارة الكبرى" (١٩٥٣)، أكثر أفلام هذا النمط تشاؤمية وقدرية.

وفيلم جاك تورنيه Jacques Tourneur "من الماضى" (١٩٤٧) من أجمل الأفلام نوار وأكثرها تعرضًا للتجاهل، ومن أكثرها خلودًا فيلم نيكولاس راى "إنهم يعيشون فى الليل" (١٩٤٨). وفيلم جول داسان Jules Dassin "المدينة العارية" (١٩٤٨) وجون هيوستون Jhon Huston "غابة الأسفلت" (١٩٥٠) يستخدمان ببلاغة أجواء المدن التى كانت عنصرًا مهمًا، كذلك فيلم سام فولر "ركوب السيارة عند شارع الجنوب" (١٩٥٣)، وهو الفيلم الذى يوضح كيف أن العالم النفسى للحرب الباردة يمكن تعديله ليتلاءم مع شكل الفيلم نوار. وأسس فيلم كارول ريد Corol Reed "الرجل الثالث" (١٩٥٠) للنمط فى سياق أوروبا ما بعد الحرب، وربطه به بالتقاليد الأمريكية من خلال نجميه أورسون ويلز وجوزيف كوتين. ويعطى فيلم ويلز "مستر أركادين" (١٩٥٥) جوهر أجواء هذا النمط. وتضمنت الحياة الفنية القصيرة للمخرج روبرت روسين Robert Rossen فيلمين نوار: "الجسد والروح" (١٩٤٧) من بطولة جون جارفيلد، و"النصاب" (١٩٦١) بطولة بول نيومان.

ويمكن لتعريف الفيلم نوار أن يمتد ليشمل معظم أفلام المخرجين الذين صنعوا أعمالاً من بطولة "الرجل خشن الطباع" فى الخمسينيات: صامويل فولر Samuel Fuller "منزل البامبو" (١٩٥٥)، و"بوابة الصين" (١٩٥٧)، و"ممر الصدمات" (١٩٦٣)، وروبرت ألدريتش Robert Aldrich "قبلة الموت" و"السكين الكبرى" (كلاهما فى عام ١٩٥٥)، وفيل كارلسون Phil Karlson "سرى جدًا من كانساس سيتى" (١٩٥٢) و"قصة مدينة فينيكس" (١٩٥٥) و"السير مستقيمًا" (١٩٧٤)، ودون سيجيل Don Siegel "شغب فى عنبر الزنازين رقم ١١" (١٩٥٤) و"جريمة فى الشوارع" (١٩٥٦). ومن الناحية البصرية أخذ سيجيل هذا النمط إلى الحد الأقصى فى "الهروب من الكاتراز" (١٩٧٩)، وهو الفيلم الذى استخدم أقل قدر من الضوء بحيث يسجل رقمًا

قياسيًا لهذا النمط القاتم. ويعطينا فيلم روبرت بينتون Robert Beuiton "الاستعراض الأخير" (١٩٧٧) نسخة من الشرطى السرى والبطل الضد الذى ظهر منذ ثلاثين عامًا.
وعاد بينتون إلى النمط الفيلمى بعد عشرين عامًا بفيلمه الذكى "الشفق" (١٩٩٨).

وكان نمط أفلام المخبر السرى، ذات الأجواء القاتمة التى تدور فى المدن، من الأنماط الرئيسية للتليفزيون الأمريكى، من فيلم جاك ويب Jack Weeb "شبكة الصيد" منذ أواخر الخمسينيات، وحتى "كوجاك" و"كولومبو" فى السبعينيات. وبينما شهدت الثمانينيات والتسعينيات تطوراً منتظمًا فى أفلام هذا النمط التى تعرض فى دور العرض السينمائية، فإن من أعطاه حياة جديدة هم كتاب ومنتجو التليفزيون. وفى الثمانينيات، أعطى مايكل مان الفيلم نوار ألوانًا فى السلسلة ذات الأسلوب المتميز "شرطة الآداب فى ميامى"، بينما قام ستيفن بوكو Steven Bocho بتكريم التقاليد الطويلة للنمط فى نفس الوقت الذى قدم محاكاة ساخرة فى فيلمه المبتكر "أحزان هيل سترتب". وفى التسعينيات، أعطاه ديك وولف قالبًا مثقفًا بالسلسلة التحليلية "القانون والنظام" و"الجريمة والعقاب"، بينما أخذه بوكو إلى حد أقصى تليفزيونى جديد مع "شرطة نيويورك". ومن الواضح أن الفيلم نوار كان نمطًا فيلميًا خصبًا للسينمائيين طوال النصف قرن الأخير من القرن العشرين.

وهناك نمطان فيلميان جماهيريان آخران فى الخمسينيات: الويسترن والخيال العلمى، وأظهرا أيضًا الأجواء القاتمة للفيلم نوار، كل منهما بطريقته، فقد بدأ الويسترن فى تناول تيمات أكثر جدية وتشاؤمًا، بينما طور فيلم الخيال العلمى عددًا من العلاقات الموضوعية مع البارانويا السائدة فى ذلك العقد.

فقد قام ديلمر دافيز Delmer Daves – وهو واحد من الحرفيين الأمريكيين الذين لم ينالوا ما يستحقونه من تقدير – بإخراج "السهم المكسور" فى عام ١٩٥٠، وكان أول فيلم ويسترن منذ أيام السينما الصامتة يعطى الهنود الحمر قدراً من احترام الذات. كما أخرج أيضًا فيلم "قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يوما" (١٩٥٧). وصنع جون ستيرجس Jhon Sturges عدداً من أفلام الويسترن الكلاسيكية، منها "معركة تبادل

الرصـــاص في مــرعى أوكـيــه" (١٩٥٧)، و"القطار الأخـيــر من جــان هـيل" (١٩٥٨)، و"العظمـاء السـبعـة" (١٩٦٠). وطـور أنطونى مـان Antony Mann شـهـرة بين عـشـاق الويستـرن بأفـلام مثل "وينشـستـر ٧٣" (١٩٥٠)، و"البلد الـبـعيد" (١٩٥٤) و"الرجل من لارامى" (١٩٥٥). وكان من بين أفلام الويسترن "الناضـجة" فيلم فريد زينيمـان Fred Zinnemann "عز الظهيرة" (١٩٥٢)، وفيلم جورج ستيفنس George Sterens "شين" (١٩٥٣) وساهم جون فورد Jhon Ford بفيلمه "الباحثون" الذى كان أفضل أفلامه من نمط الويسترن، كذلك فيلم "اثنان ركبا معًا" (١٩٦١). وأخرج هنرى كينج Henry King "القناص" (١٩٥٠)، وهنرى هـاثاواى "من الجـحـيم إلى تكسـاس" (١٩٥٨)، وكـان أول أفلام آرثر بين هو "بندقية لليد اليسرى" (١٩٥٨).

وشهدت الستينيات أفلام ويسترن عظيمة، مثل فيلم مارلون براندو "جاك ذو العين الواحدة" (١٩٦١)، وجون هيوستون "غير المتكيفين" (١٩٦١)، وديفيد ميللر David Miller "الشجعان هم الوحيدون" (١٩٦٢)، كذلك عدد من أفلام سام بيكنباه، خاصة "سافر إلى البلد العـالى" (١٩٦٢) و"العـصـبـة المـتوحـشـة" (١٩٦٩). وفى هـذا القـوت وصل "الويسـترن الإسبـاجيتى" إلى النضـج، فـأعـاد سـيرجو ليونى Sergio Leone صـيـاغة عناصر النمط فى أفلام مثل "حفنة من الدولارات" (١٩٦٤)، و"الطيب والشرس والقبيح" (١٩٦٧)، وكلاهما من بطولة النجم الأمريكى كلينت إيستوود.

وفى السبعينيات، تدهور نمط الويسـترن مع تزايد فقدان أمريكا الحضـرية لروح المساحات الواسعة المفتوحة. ويمكننا أن نحدد بداية التدهور مع فيلم روبرت آلتمان ذى الأجواء الخـاصـة والذى حطم المواضـعـات "مـاكـابى ومسـز ميللر" (١٩٧١)، ولم يقطع فترة القحط الطويلة لنمط الويسترن إلا فيلم تيرانس ماليك المهم "أيام الجنة" (١٩٧٨)، لكن هذه الفترة وصلت إلى نهايتها فى بداية التسعينيات مع فيلمين مفاجئين فازا بالأوسكار: فيلم كيفن كوستنر "الرقص مع الذئاب" (١٩٩٠) وهو فيلم ضعيف وإن كان مشـروعًا كـبيرًا، وفيلم كلينت إيسـتوود "لا يمكن غفرانه" (١٩٩٢). وكانت مـثل هذه المعالجات التنقيـحية تبدو كأنها رثاء للنمط الفيلمى. هل يمكننا أيضًا أن نضيف إلى القائمة فيم ما بعد الويسترن "جبل بروكباك" (٢٠٠٦) من إخراج آنج لى؟

أما أفلام الخيال العلمى فى الخمسينيات فكانت وثائق تحليل نفسى دالة، فهناك خيالات البارانويا عن كتل هلامية تتحرك، وبكتريا تقوم بالغزو، ولا وعى يأخذ شكلاً ماديًا، وتحولات أشكال الكائنات. ومن أهم الأفلام فى هذا السياق "الشىء" (١٩٥١) من إخراج كريستيان نايباى Christian Nyby، و"اليوم الذى توقفت فيه الأرض عن الدوران" (١٩٥١) لروبرت وايز Robert Wise، و"غزو خاطفى الأجساد" (١٩٥٦) لدون سيجيل Don Siegel، و"الكوكب المحظور" (١٩٥٦) لفريد ويلكوكس Fred Wilcox، و"الرجل المنكمش بشكل لا يصدق" (١٩٥٧) لجاك أرنولد Jack Arnold، و"الذبابة" (١٩٥٨) لكيرت نيومان Kurt Neumann، و"آلة الزمن" (١٩٦٠) لجورج بال. وعادت ولادة هذه النمط الفيلمى فى عام ١٩٦٠ مع الفيلم العربى لستانلى كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء"، ولعله أكثر الأفلام أهمية فى نصف القرن الأخير، حيث إنه كان سببًا فى ظهور أقوى أفلام هذا النمط فى السبعينيات والثمانينيات. ومن "حرب النجوم" إلى "مسار النجوم"، ومن "إى تى" إلى "حديقة الديناصورات"، ساد نمط الخيال العلمى منذ أواخر السبعينيات، كما يشهد على ذلك نجاح سلسلة أفلام مثل "المدمر" و"ماتريكس".

واستفاد الفيلم الموسيقى كثيرًا – مثل الويسترن – من تقنيات الألوان والشاشة العريضة، وشهدت نهضة خلال الخمسينيات تحت رعاية المنتج أرثر فريد Arthur Fred فى شركة إم جى إم. فأخرج فينسينت مينيللى Vincent Minnelli "أمريكى فى باريس" (١٩٥١) و"جيجى" (١٩٥٨). بينما عمل ستانلى دونين Stanley Dohen مع جين كيلى فى "فى المدينة" (١٩٤٩) و"الغناء فى المطر" (١٩٥٢)، وفريد أستير فى "زفاف ملكى" (١٩٥١) و"وجه ضاحك" (١٩٥٧)، وهذا الفيلم الأخير من إنتاج روجر إدينز Roger Eden فى شركة باراماونت. كما قام أستير ببطولة فيلم روبين ماموليان "جوارب حريرية" (١٩٥٧، من إنتاج فريد). وكان ماموليان Mamoulian مسئولاً عن أول أفلام هوليوود الموسيقية المهمة "تصفيق" (١٩٢٩)، وترك بصمته الخالدة فى عدد قليل فقط من الأفلام، وتتسم أفلامه بسخرية نادرة وإحساس مرهف الإيقاع.

وبينما استمرت مسرحيات برودواى الموسيقية فى الازدهار طوال الأربعين عامًا الأخيرة، فقد تراجع الفيلم الموسيقى. ويبرز فيلم مارتين سكورسيزى "نيويورك

نيويورك" (١٩٧٧) وفرانسيس كوبولا "نادى القطن" (١٩٨٤) كاستثنائين يتسمان بالطموح، ورغم استمرار ستيفن سوندهايم Stephen Sondeim طوال السبعينيات والثمانينيات فى صنع أفضل مسرحيات موسيقية أمريكية عن أعمال جيرشوين Gershein، فإن عدداً قليلاً منها تحول إلى السينما، لم ينجح منها سوى فيلمه الأول "شيء مضحك حدث فى الطريق إلى المنتدى" (١٩٦٦). وجاء فيلم تيم بيرتون Tim Burton ليقتنص سحر سوندهايم فى "سوينى تود: الحلاق الشيطان فى شارع فليت" (٢٠٠٧)، ليؤكد الحكمة القديمة فى هوليوود: إذا كان نجومك لا يتقنون الغناء فإن عليك أن تلجأ إلى الدوبلاج، ومع ذلك يستحق بيرتون شرف المحاولة، وسوف تعطى مسرحيات سوندهايم الموسيقية الرائعة للجيل التالى من مخرجى الأفلام الموسيقية مصدر مادة ثريًا. فرغم أن هناك عدداً أكبر شاهد على المسرح "البؤساء" و"قطط" مما ذهب لمشاهدة الأفلام، فإن بدائل المسرحيات الموسيقية الإنجليزية لم تربح عند تحولها إلى السينما. لماذا؟ لسبب واحد، إن المسرحيات الموسيقية لا تصلح لعمل أجزاء ثانية أو ثالثة من الأفلام. وفى الخمسة عشر عامًا الأخيرة كان المسار يمضى فى الاتجاه المناقض. ومنذ أن قرر مايكل آيزنر Michael Eisner أن مسرحيات برودواى يمكن أن تكون مربحة للشركة، سادت ديزنى مسرح نيويورك الموسيقى باقتباسات عن أفلام التحريك. ولنأمل أن الفيلم الموسيقى الأمريكى - أحد أهم الأشكال الفنية السينمائية العظيمة فى أمريكا - سوف يعيش فى الاقتباسات عن "الملك الأسد" وأقرانه.

ورغم السيطرة المستمرة للأنماط الفيلمية، فإن قليلاً من المخرجين الأمريكيين فى أواخر الأربعينيات والخمسينيات نجحوا فى تحقيق إحساس قوى بأسلوب شخصى فى أفلامهم. ومن بين مخرجى سينما المؤلف إيليا كازان مخرج أفلام "اتفاق الجنتلمان" (١٩٤٧)، و"فيفا زاباتا" (١٩٥٢)، و"على رصيف الميناء" (١٩٥٤)، و"شرق عدن" (١٩٥٥)، وأوتو بريمنجر Otto Premiger مخرج "لورا" (١٩٤٤)، و"الرجل ذو الذراع الذهبية" (١٩٥٥)، و"تشريح جريمة قتل" (١٩٥٩)، ونيكولاس راى Nicholas Ray مخرج "جونى جيتار" (١٩٥٤)، و"متمرد بلا قضية" (١٩٥٥)، و"أكبر من الحياة" (١٩٥٦)، ودوجلاس سيرك Douglas Sirk مخرج "كل ما تسمح به الجنة" (١٩٥٥)،

و"مكتوب على الريح" (١٩٥٦). واعتبر راى وسيرك بطلين عند جيل المخرجين الأوروبيين الشبان خلال العقدين التاليين: راى بواسطة الفرنسيين فى الستينيات بسبب نزعته الوجودية، وسيرك بواسطة الألمان فى السبعينيات بسبب نزعته العاطفية المتوقدة.

ورغم هذه التيارات والدوامات فى سينما هوليوود، فإن السينما الأمريكية عاشت تدهوراً بطيئاً مستمراً طوال الخمسينيات. لقد كانت الابتكارات الحقيقة فى السينما تحدث فى أماكن أخرى، حيث انقسم الفن إلى فريق للجماهير وآخر للنخبة، وكان هذا الأخير بواسطة عدد متزايد من صناعات "سينما الفن".

لقد كان الجمهور العالمى يكتشف السينما الآسيوية لأول مرة. وكان للسينما اليابانية تقاليد عتيقة تعتمد عليها، بما فى ذلك أساليب أكثر إثارة للاهتمام فى السينما الصامتة، حيث يستخدم "حكواتى" ليشرح الحدث، وتلك أداة مستعارة من مسرح الكابوكى. وكان السينمائيون خارج اليابان غير واعين بهذه الإنجازات، حتى جاء نجاح فيلم أكيرا كيروساوا "راشومون" فى مهرجان فينيسيا لعام ١٩٥١. ورغم أن أفلام الساموراى التى صنعها كيروساوا هى التى جذبت الاهتمام الأكبر، فقد صنع أفلاماً عديدة فى أجواء معاصرة أيضاً.

ومن بين أهم أفلامه "إيكيرو" (١٩٥٢)، و"الساموراى السبعة" (١٩٥٤)، و"عرش الدماء" المأخوذ عن "ماكبث" (١٩٥٧)، و"يوجيمبو" (١٩٦١).

وأدى نجاح كيروساوا إلى تصعيد أفلام يابانية أخرى خلال الخمسينيات، وأخرج كينجى ميزوجوشى – الذى بدأ حياته الفنية فى عام ١٩٢٢ – عدداً من الأفلام فى الخمسينيات، أصبحت كلاسيكيات فى السينما العالمية: "حياة أوهارو" (١٩٥٢)، و"أوجيستو موفوجاتارى" (١٩٥٣)، و"سانشو ناظر العزبة" (١٩٥٤)، و"شيكيماتسو مونوجاتارى" (١٩٥٤)، و"أمراء يانج كوى فاى" (١٩٥٥)، وأفلام أخرى.

وكان آخر من نجح من اليابانيين الذين تم "اكتشافهم" فى الغرب هو ياسوجيرو أوزو Yasjiro Ozu، أكثر أفراد المجموعة إثارة للاهتمام فهو ذو أسلوب غير معتاد، وكان يتأمل الأماكن والفصول بحساسية وهدوء غير غربيين على الإطلاق، بينما أفلام

كيروساوا يمكن فهمها فى الغرب بسهولة أكبر كثيراً، ومن بين أهم أفلام أوزو سلسلة "الفصول": "آخر الربيع" (١٩٤٩)، و"أوائل الصيف" (١٩٥١)، و"أوائل الربيع" (١٩٥٦)، و"آخر الخريف" (١٩٦٠)، و"أوائل الخريف" (١٩٦١)، و"بعد ظهيرة فى الخريف" (١٩٦٢)، بالإضافة إلى أشهر أفلامه فى الغرب "قصة طوكيو" (١٩٥٣).

ومثل اليابان، كان للهند صناعة سينمائية غزيرة الإنتاج لوقت طويل، والفيلم التقليدى فى السينما الهندية هو الفيلم الموسيقى بالغ الأسلوبية شديد الطول، الذى لا يزال يقدم فى السوق العالمية. ومع ذلك، وفى أواخر الخمسينيات، بدأ سينمائى واحد هو ساتياجيت راى Satyajit Ray فى صنع أفلام ذات جاذبية أكثر عالمية، فقد جاءت ثلاثية أفلام "أبو": "الأب بانشالى" (١٩٥٥)، و"أباراجيتو" (١٩٥٧)، و"عالم أبو" (١٩٥٩) لتنال التقدير على الفور فى الغرب، ويصبح راى من بين المخرجين المفضلين فى المهرجانات السينمائية ودور عرض الأفلام الفنية، بأفلام مثل "حجرة الموسيقى" (١٩٥٨)، و"كانشينجونا" (١٩٦٢)، و"أيام وليالٍ فى الغابة" (١٩٧٠)، و"الرعد البعيد" (١٩٧٣).

وخلال الخمسينيات أعطت إنجلترا للشاشات العالمية سلسلة من كوميديات أليك جينيس Alec Gunness بالغة القيمة، مثل "الرجل فى البدلة البيضاء" و"عصابة تل اللافندر" (كلاهما فى عام ١٩٥١)، و"فم الحصان" (١٩٥٩)، والتى جاءت بعدها أفلام بيتر سيلرز الكوميدية فى الستينيات.

مثل "أنا على ما يرام يا جاك" (١٩٥٩)، و"واحد فقط يستطيع أن يلعب" (١٩٦١)، و"الجنة فوق!" (١٩٦٣)، وسلسلة الكوميديا الهابطة "دكتور..." و"استمر...". لكن السينما الألمانية لم تتعافَ من دمار الحرب والنازية إلا عام ١٩٧٠.

وفى الخمسينيات، سادت صناعة السينما الفرنسية الأفلام التى أطلق عليها الناقد الشاب فرانسوا تريفو François Thought "سينما بابا"، وهى سينما مبالغة فى النزعة الأدبية، وذات أسلوب سخيف كما كان يعتقد تريفو، لكن "الموجة الجديدة" كانت على وشك أن تبدأ، وتظهر أعمال لثلاثة على الأقل من أصحاب سينما المؤلف المستقلين

وأصحاب الأساليب المتناقضة، وهم الشاعر جان كوكتو، والممثل الكوميدى جاك تاتى Jacques Tati، والجمالى المتصوف روبير بريسون Robert Bresson. وأكمل كوكتو فيلم أورفيوس فى عام ١٩٥٠، ثم "عهد أورفيوس" بعد عقد من الزمن. أما تاتى فقد أخرج وقام ببطولة "أجازة مسيو أولو" (١٩٥٣) و"عمى" (١٩٥٨). وأكمل بريسون – الحرفى شديد الإتقان – "يوميات قس فى الأرياف" (١٩٥١)، و"رجل هرب" (١٩٥٦)، و"النشال" (١٩٥٩).

وحوالى ذلك الوقت، عاد أوفولس إلى فرنسا، بعد أن كان قد بدأ حياته الفنية فى ألمانيا فى أوائل الثلاثينيات، وشق طريقه عبر فرنسا وإيطاليا إلى هوليوود فى الخمسينيات، وعندما عاد إلى فرنسا صنع ثلاثة أفلام بالغة التأثير، هى "الدائرة" (١٩٥٠)، و"قرط مدام دو..." (١٩٥٣)، و"لولا مونتيه" (١٩٥٥). واشتهر أوفولس بقصص الحب تلك ذات النزعة الساخرة، وبلقطاته التراكينج الطويلة التى كانت من العلامات المميزة لأسلوبه. (انظر: الشكل ٣-٦٦).

إن هذه الحركة لجماليات السينما نحو فن شخصى، وبعيداً عن الأنماط الفيلمية التى يتم صنعها على نحو جماعى، ووصلت إلى ذروتها فى منتصف الخمسينيات مع نضج اثنين من السينمائيين المتفردين: إنجمار بيرجمان، وفيديريكو فيللينى، اللذين كانت أعمالهما خلال الخمسينيات – مع أعمال ألفريد هيتشكوك التى تمثل ذروة حياته الفنية – تسيطر على فن السينما فى أواخر الخمسينيات، ومهدت الطريق أمام "سينما المؤلف"، التى أصبحت فى الستينيات هى القاعدة وليست الاستثناء. ومن المثير للاهتمام أن كلاً من هؤلاء الثلاثة كان يتناول بشكل أو بآخر تيمة القلق، التى كانت أيضًا دافعًا وراء أنماط فيلمية جماهيرية فى تلك الفترة ذاتها، والتى أعلن الشاعر دابليو إتش أودين أنها العاطفة المميزة للعصر.

وبالنسبة لبيرجمان، تم التعبير عن القلق من خلال تيمات دينية والتحليل النفسى، أما عند هيتشكوك فقد كان القلق مسألة بارانويا أسلوبية للحياة اليومية، والقلق عند فيللينى مشكلة اجتماعية بقدر ما هى شخصية.

بدأ بيرجمان صناعة الأفلام في منتصف الأربعينيات، لكنه حتى "ابتسامات ليلة صيف" (١٩٥٥)، و"الختم السابع" (١٩٥٧)، و"الفراولة البرية" (١٩٥٨)، و"ربيع عذراء" (١٩٥٩)، بدأ فى الحصول على الشهرة العالمية. وكان "الختم السابع" ناجحًا بشكل خاص، فقد كانت رمزيته مفهومة على الفور للناس العارفين بالثقافة الأدبية، والذين قد بدأوا لتوهم فى اكتشاف "فن" السينما، ليصبح هذا الفيلم مادة ثابتة فى المناهج الأدبية فى المدارس الثانوية والكليات. إن "الختم السابع" يعتمد على مسرحية لبيرجمان نفسه، ومن بطولة ماكس فون سيدو Max Von Sydow، الذى سوف يصبح الممثل الدائم فى مجموعة ممثلى بيرجمان غير العاديين خلال الستينيات. ويدور الفيلم حول أنطونيوس بلوك Antonius Blok، فارس العصور الوسطى العائد من الحروب الصليبية، ويتعرض لسلسلة من اللقاءات مع الموت. لقد كان الطاعون يجتاح السويد. وكل من اللقاءات الحقيقية - مع فرقة ممثلين جوالين، والفلاحين ماسكى الأسواط وحارقى الساحرات - يتوازى مع لقاء رمزى مع ملك الموت لابس السواد، الذى يدخل معه بلوك فى مباراة شطرنج، فى رهان على حياته ذاتها.

وكانت تلك الصور التى تقدم تناقضًا صارخًا بين الأبيض والأسود تعطى أجواء العصور الوسطى فى الفيلم، وهى الأجواء التى تعززت من خلال إشارات بيرجمان البصرية والدرامية للفن التشكيلى والأدب فى العصور الوسطى. وعلى عكس أفلام الترفيه الهوليوودية، كان فيلم "الختم السابع" واعيًا على نحو واضح بثقافة النخبة الفنية، لذلك سرعان ما قدره الجمهور المثقف. أما أفضل أعمال بيرجمان فسوف يتحقق فى الستينيات، بعد أن تخلص من الرمزية الدينية واستطاع التركيز على مواقف أقل رمزية، وأكثر سيكولوجية. وكان فيلم "الفراولة البرية" - وهو واحد من أفضل أفلامه - يشير إلى هذا الاتجاه.

أما فيديريكو فيللينى فقد دخل عالم السينما لأول مرة خلال فترة الواقعية الجديدة فى أواخر الأربعينيات، وأخرج أول أفلامه فى عام ١٩٥٠، وكان تأثير فيلمه "الطريق" (١٩٥٤) مقاربًا للتأثير العميق الذى تركه "الختم السابع" على السينما العالمية بعد ذلك

بسنوات قليلة. وتم الترحيب على نطاق واسع بفيلمه "ليالى كابيريا" (١٩٥٦)، بينما كان "الحياة اللذيذة" (١٩٥٩) على بداية مرحلة جديدة من تاريخ السينما. فذلك الفيلم الذى يحيط بمدى كبير من الدراما، ويمتد إلى ثلاث ساعات بالشاشة العريضة، يشبه لوحة حائطية عن الحياة فى الطبقات العليا لروما فى أواخر الخمسينيات، وهو يتناقض فى مفارقة مع فيلم "روما، مدينة مفتوحة". وأخذ فيلم فيللينى شكل القصيدة الملحمية الأرسطية من عصر النهضة، والتى تربط سلسلة من اللوحات والمغامرات معًا، وتوحدها عن طريق شخصية مارشيللو (مارشيللو ماستروريانى)، كاتب أعمدة النميمة فى الصحف. و"الحياة اللذيذة" فى الفيلم حياة فارغة وبلا معنى، لكن الفيلم لوحة ثرية ومليئة بمفارقات السلوك والأخلاقيات. لقد كان فيللينى يتنبأ بقوة بأجواء "الستينيات المتأرجحة"، وكان الفيلم النجاح بالغ النجاح خارج إيطاليا، حتى فى الولايات المتحدة.

وكان هيتشكوك من جيل أكبر من بيرجمان وفيللينى، وهو الوحيد الذى صنع أفلامًا شخصية استثنائية من خلال العمل داخل نظام مصنع الأنماط الفيلمية. وبمعنى ما فلم تكن له حياة فنية واحدة، وإنما أربع (فى السينما الصامتة، فى السينما الناطقة فى بريطانيا، فى هوليوود بالأبيض والأسود خلال الأربعينيات، وبعد عام ١٩٥٢ بالألوان)، وأى منها يضمن له مكانه ومكانته فى تاريخ السينما. وربما كان أكثر الأفلام التى تمثله (وأفضل أفلامه) تعود إلى الخمسينيات، وهى الفترة التى عزز فيها مكانه، وأصبح مخرجًا معروفًا لكل عشاق السينما (ومشاهدى التليفزيون) فى أمريكا. وفى أفلامه "النافذة الخلفية" (١٩٥٣) و"دوار" (١٩٥٨) و"الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩)، صنع ثلاثة أعمال عظيمة عن القلق: على مستوى الإدراك، والعالم النفسى الجنسى، والسياسى، على الترتيب.

وكان آخر هذه الأفلام، "الشمال عن طريق الشمال الغربى"، يتمتع برؤية نفاذة واستثنائية للمستقبل: كرمز لأمريكا فى الستينيات والسبعينيات. ففى بعد ظهيرة أحد الأيام، يتصور البعض أن البطل روجر أوه ثورنهيل (كارى جرانت) هو مستر كابلان الغامض، ويطاردونه من الشمال عن طريق الشمال الغربى، عبر معظم البلاد، وذلك عن طريق عملاء أجانب. ويتضح فى النهاية أن كابلان ليس إلا شخصية اخترعتها وكالة

حكومية - يوحى هيتشكوك بقوة أنها وكالة المخابرات المركزية الأمريكية (انظر: الشكل ٣-٧٩) - تشعر بالرضا لأنها وجدت شخصاً حقيقياً يمثل هذا الدور المتخيل. وينتهى الفيلم بمطاردة مبهرة عبر تماثيل آباء أمريكا فى جبل راشمور، وعندما يهرب جرانت باحثًا عن إنقاذ حياته، تنظر هذه الرموز القومية إلى الأمام، دون أن ترى أو يطرف لها جفن. إن فيلم التشويق هذا، الذكى والذى أخرجه مخرج فائق البراعة، وكتبه إيرنست ليمان، أخذ أبعاداً جديدة من المعنى بعد عقد من عرضه، عندما اتضح التناقض بين شعب الولايات المتحدة وحكومتها.

وفى تلك الفترة، حيث حققت السينما بوصفها فنا أهميتها فى كل أنحاء العالم، وصلت إلى ذروة مهمة. ففى عام ١٩٥٩ - أو قبل أو بعد ستة شهور - حدث التقاء استثنائى لعدة مواهب مزدهرة. وفى فرنسا، حيث تروفو Truffaut، وجودار Jgodard، وشابرول Chalorol، وروميرRohwer، وريفيت، ورينيه Rrsnais، صنعوا جميعًا أول أفلامهم الروائية الطويلة، وتأسست "الموجة الجديدة". وفى إيطاليا، أخذ فيللينى مساراً جديداً مع "الحياة اللذيذة"، وميكلانجلو أنطونيونى مع "المغامرة". وفى إنجلترا كان "الشباب الغاضبون" ينتقلون من المسرح إلى السينما. وفى أمريكا، تأسست سينما شخصية مستقلة بوصفها مسارا ممكن التحقق مع عرض فيلم جون كاسافيتيس Jhon Cassavtes "ظلال".

الموجة الجديدة والعالم الثالث: الترفيه مقابل الاتصال

كانت الموجة الجديدة فى فرنسا علامة على موقف جديد تجاه السينما. لقد ولد سينمائيوها بعد ظهور السينما الناطقة، وتربوا وسط إحساس بثقافة سينمائية وميراث سينمائى، وعكست أفلامهم هذا الإحساس. لقد كان شابرول، وفرانسوا تروفو، وجان لوك جودار، وإيريك رومير، وجاك ريفيت، يكتبون مقالات نقدية فى "كراسات السينما" منذ الخمسينيات، وتأثروا بنظريات أندريه بازان. لكن لوى مال وألان رينيه لم يبدأ نقادا، وإن عكسا موقفًا مماثلاً.

وكانت أفلام تروفو الكلاسيكية الأولى "٤٠٠ ضربة" (١٩٥٩)، و"أطلق النار على عازف البيانو" (١٩٦١)، و"جول وجيم" (١٩٦٢)، هى أول النجاحات الجماهيرية لهذه المجموعة. وأظهرت تروفو براعة حرفية فى كل من هذه الأفلام المتباينة، وإحساساً إنسانياً، وعمقاً فى المشاعر، لذلك كسب الجمهور فى كل أنحاء العالم. وبعد تلك الفترة المبكرة، انسحب تروفو إلى اهتمامات أكثر تجريدية، بادئاً بسلسلة كانت دراسات فى النمط الفيلمى: "الجلد الناعم" (١٩٦٤)، و"فهرنهايت ٤٥١" (١٩٦٦)، "حورية الميسيسيبى" (١٩٦٩)، التى حاولت كما يقول – أن "تفجر الأنماط الفيلمية بالجمع بينها معاً". وكانت تلك سينما تتوجه إلى جمهور يشارك المخرج فهمه لأشكال ومواضعات الماضى. أما قصة "الأنا العليا" (الصورة التى يتصورها تروفو عن نفسه – المترجم) التى جسدها أنطوان دوانيل Antoine Doinel (ولعبها على الدوام الممثل جان بيير لو Pierre Leaud)، وبدأت مع "٤٠٠ ضربة"، فقد استمرت طوال أفلام أربعة تالية فى العشرين عاماً القادمة، مع تعقب تروفو للشخصية حتى منتصف العمر. وأحد هذه الأفلام – "قبلات مسروقة" (١٩٦٨) – يظل أيقونة رومانسية للستينيات. وفى السبعينيات، تحول تروفو إلى دراسات أكثر استنباطاً لنمط الفيلم، ويبرز فى هذه المرحلة فيلمان: "الطفل البرى" (١٩٧٠)، حيث درس اللغة والحب، و"تصوير بالنهار لمشاهد ليلية" (١٩٧٣)، أنشودة لحبه ولغته: السينما.

وتوفى تروفو – بشكل مفاجئ وقبل الأوان – بورم فى المخ فى المستشفى الأمريكى فى نويللى فى عام ١٩٨٤، وكان عمره ٥٢ عاماً فقط.

ويدأ جودار مثل صديقه تروفو بعدد من المعالجات الشخصية لأنماط فيلمية: فيلم رجل العصابات فى "اللاهث" (١٩٦٠)، والفيلم الموسيقى فى "المرأة هى المرأة" (١٩٦١)، واثنين من الفيلم نوار "الجندى الصغير" (١٩٦٠) و"حياتى للحياة" (١٩٦٢)، بل أيضاً الميلودراما الهوليوودية المليئة بالنجوم "الاحتقار" (١٩٦٣). وكان أول أفلامه "اللاهث" دراسة تحطم المواضعات التقليدية بما ظل يميزه دائماً بوصفه واحدا من أكثر أفراد جيل السينمائيين الجدد إبداعاً وعمقاً فى التفكير. فقد كان جودار يتجاهل

مواضعات السرد التقليدية. وهو ما نلاحظه بشكل أو بآخر في أفلام شخصية عند بيرجمان وفيلليني، وكان يعمل في عدد من المستويات في وقت واحد. فقد كان "اللاهث" فيلم عصابات، وفي الوقت ذاته دراسة "حول" أفلام العصابات.

إن ميشيل بواكار – الذي يلعبه جان بول بلموندو – يقتل شرطياً، ويقابل امرأة أمريكية تدعى باتريشيا (جين سيبيرج)، ويمضي في باريس على غير هدى هارباً من الشرطة، لكن باتريشيا تشي به في النهاية ويلقى مصرعه. وإن بواكار مفتون بصورة همفري بوجارت كما عرفها من أفلام هوليوود القديمة، ويخترع لنفسه اسماً مستعاراً. إنه ليس رجل عصابات بقدر ما هو شاب يمثل دور رجل عصابات كما تعلم من الأفلام الأمريكية. أما باتريشيا فإن جودار يقارنها بعدد من الصور الفنية لنساء، خاصة اللائي رسمهن بيكاسو. إنها ليست شخصية مجسدة بقدر ما هي صورة جمالية لامرأة على نموذج اللوحات التشكيلية. وحتى في موت ميشيل في نهاية الفيلم، يصنع ميشيل كل ما يستطيع ليموت ببطولة كما تعلم من الأفلام، بينما تبقى باتريشيا في عزلتها الوجدانية، فهي لا تفهم أبداً دراما الحبكة.

ومع تطور حياة جودار الفنية، تحول أكثر وأكثر إلى شكل البحث (المقالة)، يتخلى في النهاية تماماً عن السرد الروائي. وفي سلسلة استثنائية من الأفلام في منتصف وأواخر الستينيات، أسس معالجة سينمائية تركت أثراً في كل أنحاء العالم. وكانت أفلامه "امرأة متزوجة" (١٩٦٤)، و"ألفا فيل" و"بيرو المجنون" (كلاهما في عام ١٩٦٥)، و"مذكر مؤنث" و"شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (كلاهما في عام ١٩٦٦)، و"الصينية" (١٩٦٧)، و"عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٨)، تستكشف السينما بوصفها مقالا شخصيا بشكل واع يقظ.

وفي هذه الأفلام، أسس جودار تواصلاً مباشراً مع المتفرج، مستخدماً مواضعات النمط الفيلمي ليحقق أهدافه، ويتفادى الإلهاء الذي تحدثه التجربة الدرامية متقنة الصنع التي تستولي على المخرج، وفي أواخر الستينيات، انسحب جودار إلى سينما

أكثر شخصية وسياسية تحت عباءة "مجموعة دزيجا فيرتوف"، في سلسلة من الأفلام لا تدعي مطلقًا الاكتمال، ومن الواضح أن المقصود بها أن تكون أعمالاً في حالة نمو وتطور. وكانت نتيجة هذه المرحلة من التأمل السينمائي "كل شيء على ما يرام" (١٩٧٢). ثم حول جودار اهتمامه إلى الفيديو، قبل أن يعود إلى الأفلام السينمائية مع "كل واحد لنفسه" في عام ١٩٨٠، والذي كان بداية لسلسلة من التكرارات تشمل "الاسم الأول: كارمن" (١٩٨٣، المرأة كبطل)، و"مخبر سرى" (١٩٨٥، النمط الفيلمى)، "تحية لمريم" (١٩٨٥، جودار الطفل المزعج مرة أخرى)، والموجة الجديدة" (١٩٩٠، مقالة فى السينما). وكان جودار يعمل فى الأغلب مع زوجته أن مارى ميفيل، واستمر طوال التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين في صنع عدد من الدراسات المتأملة التى يرثى فيها اللغة، والفلسفة، والسينما، وجميعها أوجه للواقع ذاته من عالم جودار. ومن هذه الأفلام "بورتريه ذاتى فى ديسمبر" (١٩٩٥)، و"مرثية حب" (٢٠٠١)، و"موسيقانا" (٢٠٠٤). ولعل أعظم إنجازاته فى تلك الفترة كان السلسلة التليفزيونية "تاريخ/ تواريخ السينما" (١٩٩٦–١٩٩٨)، التى كانت دراسة وقصيدة تقارن بين السينما وتاريخ القرن العشرين.

ورغم أنه كان لجودار تأثير أقل على السينما العالمية خلال الثلاثين عامًا الأخيرة، مقارنة بما كان له أيام "الموجة الجديدة"، فإنه يظل أفضل سينمائى فى القرن العشرين يعبر عن ذكاء وشعر السينما.

وعلى عكس تروفو وجودار، اقتصر كلود شابرول على نمط فيلمى واحد، فقد كان متأثرًا بقوة بأفلام هيتشكوك. إذ كان موضوعًا لدراسة له كتبها مع إيريك رومير، وأعاد فى أفلامه تنقيح عالم هيتشكوك ليقدمه بشكل فرنسي، وقدم منذ أواخر الستينيات سلسلة رفيعة من محاكاة أفلام التشويق، التى كانت تقدم هجاء ساخرًا من القيم البرجوازية. وتبرز من أفلامه "الغزلان" (١٩٦٨)، و"امرأة خائنة" (١٩٦٩)، و"الجزار" (١٩٧٠). وبعد فترة من التوقف، عاد شابرول إلى هذا النمط فى منتصف الثمانينيات مع استكشافات جديدة للنمط الفيلمي، مثل "قصة امرأة" (١٩٨٨). ومثل جودار، استمر شابرول فى صنع أفلام طوال التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى

والعشرين، مثل "الاحتفال" (٢٠٠٢) و"كوميديا السلطة" (٢٠٠٦). ومثل جودار، لم تشاهد هذه الأفلام كثيراً خارج فرنسا.

أما إيريك رومير فقد أتى إلى السينما باعتياد على الثقافة الأدبية ذات المائة عام، وأفلامه التي توضع تحت "حكايات أخلاقية" تتضمن "هاوى الجمع" (١٩٦٧)، و"ليلتى عند مود" (١٩٦٨)، و"ركبة كلير" (١٩٧٠)، و"كلوى فى ما بعد الظهيرة" (١٩٧٢)، وهى توضح أن العديد من المتع الأدبية للسرد، ومكان الأحداث، والتحليل المنطقي، يمكن أن تستمد من السينما. وفى الثمانينيات بدأ رومير سلسلة جديدة أطلق عليها "كوميديا وأمثال"، تدور حول شخصيات غريبة يحاولون جميعًا البقاء على قيد الحياة، وتركز على وجهة نظر المرأة مثل "بولين على الشاطئ" (١٩٨٣) و"الصيف" (١٩٨٦). وهناك سلسلة ثالثة تدعى "حكايات الأربعة فصول" بدأت فى عام ١٩٩٠ مع "قصة ربيع" وانتهت عام ١٩٩٨ مع "قصة خريف". ومع نهاية القرن العشرين كان المخرج البالغ ٧٩ عامًا يجرب بالتقنية الرقمية، وعرض فيلمى الرقمى القصير "انحناء" فى مهرجان كان السينمائى فى مايو ١٩٩٩، قبل أسابيع عديدة من العرض الرقمي المهم من إخراج جورج لوكاس "تهديد الشبح".

وبينما تأثرت سينما رومير بالرواية، فقد تأثر جاك ريفيت بالدراما المسرحية، وكان ريفيت آخر كتاب "كراسات السينما" فى الحصول على الشهرة، وبدا بالغ التأثر بأبنية السرد الدرامي. وفى أفلامه "الحب المجنون" (١٩٦٨)، و"واحد خارجًا" (١٩٧١)، و"سيلين وجولي يذهبان فى نزهة بالقارب" (١٩٧٣)، درس ظواهر الزمن والقوة النفسية التى تشكل عالمنا الإبداعي. وجلب ألان رينيه بعضًا من التعقيد الطليعى للرواية الفرنسية الجديدة إلى السينما. وكان فى العادة يعمل بالتعاون مع روائيين (تحول العديد منهم بعد ذلك إلى صناعة الأفلام، مثل ألان روب جرييه مارجريت دورا)، واستكشاف وظيفة الزمن والذاكرة في السرد بنجاح كبير في أفلام مثل "ليل وضباب" (١٩٥٦) عن معسكرات الاعتقال النازية، و"هيروشيما حبى" (١٩٥٩) عن القنبلة الذرية، و"العام الماضى فى مارينباد" (١٩٦٢) عن الذاكرة بوصفها تجريدا جماليا، و"الحرب انتهت" (١٩٦٥) عن توصل اليسار إلى فهم التاريخ، و"أحبك، أحبك" (١٩٦٨) عن

موسيقى الزمن. وفي السبعينيات، قام رينيه بتلخيص افتتانه بعلاقة السرد والذاكرة في ثلاثة أفلام متميزة، هي "ستافيسكي" (١٩٧٣)، وهو دراسة عن محتال الثلاثينيات الشهير مع نص موسيقى من تأليف ستيفن سوندهايم، و"عناية إلهية" (١٩٧٧)، وهو دراسة ما بعد حداثية جداً لوظيفة الكتابة، مع سيناريو ديفيد ميرسير، و"عمي من أمريكا" (١٩٧٩)، الدراسة المرحة الموحية عن نظريات عالم الأحياء إنري لابوريه.

ومثل رومير، استمر رينيه في الإخراج في الثمانينيات. ويغطي فيلم "الحياة قصة رومانسية" (١٩٨٣) سبعين عاماً من الحياة في قصر، مع ثلاث مجموعات من المقيمين فيه. يعتمد فيلم "تدخين/ ممنوع التدخين" (١٩٩٣) على مسرحية ألان إيكبورن، وتقدم مجموعة من سيناريوهات الحياة المختلفة لنفس المجموعة من الشخصيات. أما فيلم "معرفة الأغنية" (١٩٩٧) فهو تكريم موسيقي لأعمال دينيس بوتر. وفاز فيلم "المخاوف الخاصة في أماكن عامة" (٢٠٠٦، مرة أخرى من مسرحية إيكبورن) بجوائز في مهرجان فينيسيا الدولي، وكان رينيه آنذاك في الرابعة والثمانين من العمر.

أما لوي مال Louis Malle فقد تدرب مثل رينيه كفني، وكان أكثر أفراد الموجة الجديدة انتقائية، ففيلمه "العشاق" (١٩٥٨) دراما شديدة الرومانسية، و"زازي في المترو" (١٩٦٠) كوميديا إسكروبول، و"الهند" (١٩٦٩) فيلم تسجيلي غريب، و"لاكومب، لوسيان" (١٩٦٩) من أفضل الأفلام المعاصرة له عن الاحتلال النازي لفرنسا، وانتقل مال إلى الولايات المتحدة في السبعينيات، حيث صنع فيلم "طفلة جميلة" (١٩٧٨) من بطولة الممثلة شبه الطفلة بروك شيلدز في دور عاهرة، وأثار الفيلم جدلاً. وأصبح فيلم "عشائي مع أندريه" (١٩٨١) واحداً من أفلام الفن الجماهيرية النادرة في الثمانينيات. وحقق مزيداً من النجاح الجماهيري في "وداعًا يا أطفال" (١٩٨٧) عن ذكرياته الشخصية، وتوفي مال بالسرطان في نوفمبر ١٩٩٥.

وجاءت أنييس فاردا بحساسية تسجيلية إلى الموجة الجديدة، وكان فيلمها "كليو من الخامسة إلى السابعة" (١٩٦١) من علامات الموجة الجديدة المبكرة. ويظل فيلم "السعادة" (١٩٦٥) من أكثر تجارب اللون إثارة للاهتمام فيما قبل عام ١٩٦٨، كما

كان دراسة رومانسية غير عادية. وفيلم "صور فوتوغرافية من نوع داجيروتيب" (١٩٧٥) كان إشارة ولاء ذكية وواعية لجيران فاردا في شارع داجير، وفيلم "المتشرد" (١٩٨٥) كان من أنجح أفلامها. وفي فيلم "جين بي بواسطة أنييس في" (١٩٨٨)، وجدت فاردا طريقة جديدة لمناقشة النسوية والاستقلالية في دراسة عن صديقتها القديمة الممثلة جين بيركين.

لقد كانت الموجة الجديدة مفتونة بسينما هوليوود، لكن خلال الستينيات بدأ قليل من الاهتمام المهم في أمريكا. لقد كان أساتذة الثلاثينيات والأربعينيات يتوقفون عن العمل، ولم يكن الجيل الجديد قد وصل بعد، وهو الجيل الذي سيطر على هوليوود منذ ذلك الوقت. لقد استمر هيتشكوك بأفلام مثل "سايكو" (١٩٦٠) و"الطيور" (١٩٦٣) و"مارني" (١٩٦٤) و"توباز" (١٩٦٩)، وهي جميعًا أفلام مهمة لكنها ليست بأهمية أعماله العظيمة في الخمسينيات. أما هوكس وفورد فقد قدما إسهامات صغيرة. وكان الشيء الطيب الذي حدث في الستينيات هو أن فيلم جورج أكسيلورد George Axelrod "كيف تقتل زوجتك" (١٩٦٥)، وفيلم بليك إدواردز Blake Edwards "الفهد الوردي" (١٩٦٤)، بدآ الاتجاه الكوميدي الذي سوف يقود الثقافة الأمريكية. كما أخرج إدواردز اثنين من الكلاسيكيات الرومانسية في ذلك العقد، هما "الإفطار في تيفاني" (١٩٦١) و"أيام النبيذ والورود" (١٩٦٢). واستمر إدواردز خلال السبعينيات والثمانينيات في صنع سلسلة من النجاحات الجماهيرية التي كسبت احترامًا مغتصبًا من الناقد، خاصة "إس أوه بي" (١٩٨١)، الذي كان هجومًا شخصيًا على هوليوود.

ومع ذلك فإن الستينيات كانت بشكل عام سنوات الانتقال داخل السينما الأمريكية، ومن الناحية الجمالية فإن التطورات المثيرة للاهتمام في الولايات المتحدة كانت تحدث تحت السطح، بينما كانت هناك تقاليد طليعية قوية تظهر في أفلام كينيث أنجر Kenneth Anger، ورون رايس Ron Rice، وبروس بيلي Bruce Baiule، وروبرت برير Robert breer، وستان فاندربيك Stan Vanderbeer، وستان براكيدج Stan Brak-hage، وجريجوري ماركوبولوس Gregory Markopoulos، وإيد إيمشويلر Ed Enshwill-er، ويوناس وأدولفاس ميكاس Adolfas Mekas، وجيمس وجون ويتني James Jhon

Whitney، وجوردان بيلسون Jordan Belson، وآخرين. أما فوق السطح فقد كان "مصنع "آندى وارهول" ينتج عدداً من الأفلام الطليعية التى نالت بعض الاهتمام الفضولى الجماهيرى.

لقد شعرت هوليوود للمرة الأولى بالانجذاب إلى جماليات التليفزيون مع تحول عدد من المخرجين الذين تدربوا فى التليفزيون إلى السينما. ومن أبرز هؤلاء آرثر بين Arthar Penn مخرج "بونى وكلايد" (١٩٦٧)، و"مطعم أليس" (١٩٦٩) و"تحركات ليلية" (١٩٧٦)، وسيدنى لوميت Sidney Lumet مخرج "الفرقة" (١٩٦٦) و"بعد ظهر يوم لعين" (١٩٧٥) و"شبكة التليفزيون" (١٩٧٦) و"قل لى فقط ماذا تريد" (١٩٨٠)، وجون فرانكينهايمر مخرج "مرشح من مانشوريا" (١٩٦٢)، ومارتين ريت مخرج "هود" (١٩٦٣) و"المسبار" (١٩٧٢) و"الواجهة" (١٩٧٦) و"نورما راى" (١٩٧٩)، وفرانكلين شافنر مخرج "صديق العريس" (١٩٦٤) و"باتون" (١٩٦٩). ومن بين هذه المجموعة، يبرز لوميت الذى استمر فى صنع مجموعة متنوعة من الأفلام طوال الثمانينيات والتسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين، بأفلام مثل "أمير المدينة" (١٩٨١)، و"س و ج" (١٩٩٠)، و"جلوريا" (١٩٩٩)، وهو إعادة صنع لفيلم جون كاسافيتيس)، و"قبل أن يعرف الشيطان بموتك" (٢٠٠٧).

وربما كانت التطورات فى الولايات المتحدة قد حدثت فى التليفزيون وليس فى السينما. فقد كان إتقان المعدات الخفيفة لمقاس ١٦ مم فى أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات وراء ظهور أسلوب جديد فى السينما التسجيلية، مختلفا تماما عن الأسلوب بالغ الإتقان والتقليدى وشبه الروائى، حتى إنه استحق اسم "السينما المباشرة". لقد أصبح السينمائيون مخبرين صحفيين، يملكون حرية تقارب حرية صحفى الصحافة المطبوعة، وكان التليفزيون هو المكان الملائم لعرض أعمالهم. وقاد روبرت درو مجموعة صنعت عدداً من الأفلام المهمة للتليفزيون. وكان يعمل معه ريتشارد ليكون Richard Leacock ودون بينبيكر Donn Denn ebaker، بالإضافة إلى ألبيرت وديفيد مايسلز Albert David Mayskes، وهم الذين أصبحوا جميعًا شخصيات مهمة فى الحركة. وكان

فيلم "انتخابات تمهيدية" (١٩٦٠) أول الأفلام المهمة بتقنيات السينما المباشرة. كما أن فيلم بينبيكر "لا تنظر إلى الوراء" (١٩٦٦) لوحة عن شخصية بوب ديلان. وقام الأخوان مايسلز باستخدام هذه التقنيات لأفلام تعرض في دور العرض، مع سلسلة أطلق عيها "الأفلام غير الروائية الطويلة"، ومن أهمها "البائع المتجول" (١٩٦٩)، و"أعطني ملجأ" (١٩٧٠، عن حفل لفرقة رولينج ستونز)، وحدائق رمادية" (١٩٧٥)، وهو الفيلم الذى أصبح ثلاثين عامًا مسرحية موسيقية جماهيرية فى برودواى، فماذا يقول لك ذلك عن تقدم الثقافة الأمريكية؟

وفى التسعينيات كان بينبيكر وألبيرت مايسلز لا يزالان يعملان بقوة، (توفى ديفيد مايسلز فى عام ١٩٨٧). ووجد بينبيكر جمهورًا جديدًا مع فيلم "غرفة الحرب" (١٩٩٢)، وهى نظرة من الداخل لحملة كلينتون الرئاسية، و"قمر فوق برودواى" (١٩٩٧) حول صنع مسرحية موسيقية. وحقق مايسلز نجاحًا مع فيلم "كريستو فى باريس" (١٩٩١) الذى قدم فيه صورة لهذا الفنان، و"حفل الإرادات" (١٩٩٨)، وهو دراسة كاشفة عن المعماريين والإداريين المسئولين عن المتحف الجديد العملاق فى لوس أنجلس.

لقد كانت النظرة الرئيسية فى "السينما المباشرة" هى عدم تدخل السينمائى فى الحدث، والتخلى تمامًا عن التعليق ذى العبارات البليغة فى الأفلام التسجيلية السابقة. لقد كانت الكاميرا ترى كل شىء، ليتم تصوير مئات الساعات من أجل اقتناص إحساس بواقع الموضوع.

أما فريدريك وايزمان Frederick Wiseman فكان قد تدرب بوصفه محاميا، ووصلت تقنياته إلى الاكتمال مع سلسلة من الدراسات للمؤسسات من أجل العرض فى التليفزيون، ومن بينها "حماقات تيتيكات" (١٩٦٧، حول مستشفى عقلى)، و"المدرسة الثانوية" (١٩٦٨)، و"المستشفى" (١٩٧٠)، و"زعيم" (١٩٧٤)، و"لحم" (١٩٧٦).

وفى فرنسا خلال الستينيات ظهر أسلوب موازٍ لسينما تسجيلية جديدة عرفت باسم "سينما الحقيقة"، والتى تختلف عن السينما المباشرة فى أنها تسمح بأن يشكل

وجود الكاميرا فرقًا، بل إنها تعمل فى الحقيقة على تأثير وجود الكاميرا على الموضوع. وكان فيلم "وقائع صيف" (١٩٦٠) لعالم الأنثروبولوجيا جان روش وعالم الاجتماع إدجار موران، هو أول فيلم لسينما الحقيقة ومن كلاسيكياتها. ولأن سينما الحقيقة والسينما المباشرة امتدت كثيراً بحدود ما هو مسموح به فى السينما، فقد كان لهما تأثير غير متوقع على عدد الأفلام التى تحدد هذه الأساليب.

وعلى سبيل المثال، فإن الفيلم الموسيقى قد حل محل الحفل الموسيقى، والذى أصبح هو ذاته حدثًا دراميًا، والأكثر أهمية أن إحساسنا بما هو "صحيح" فى السرد قد تغير كثيراً مع وفرة إنتاج الأفلام غير الروائية، مما جعلنا أكثر استعداداً لإيقاعات الزمن الحقيقى، فإننا لم نعد نصر على ديكوباج هوليوود الكلاسيكى.

وفى أواخر الأربعينيات، قام الناقد الفرنسى ألكسندر أستروك Alexandre Astruc بكتابة بيان، دعا فيه إلى سينما يتم بناؤها حول "الكاميرا - القلم"، تكون مرنة وشخصية مثل الأدب (انظر: الفصل الخامس). وتحققت أمنيته إلى حد كبير خلال الخمسينيات، عندما تحولت السينما من إنتاج خط التجميع إلى الرؤية الشخصية. لكن ما لم يتنبأ به هو أن مرونة "الكاميرا - القلم" سوف تؤدى أيضًا إلى مستوى جديد من الواقعية: فقد شجعت المعدات الجديدة السينمائيين على الاقتراب من العالم من حولهم، والتصوير فى المواقع الحقيقية بدلاً من الأستوديو، وتصوير وقائع حقيقية بدلاً من استخدام الممثلين. لقد كانت السينما المباشرة وسينما الحقيقة مجرد شاهدين على تغير جذرى فى الموقف. لقد أصبحت السينما وسيطًا يمكن تطبيقه على طيف واسع من الموضوعات.

وفى إنجلترا كانت هناك فترة مفاجئة من الازدهار فى الستينيات. وكان جون أوزبورن Jhon Osborne شخصًا مهمًا فى النهضة المسرحية التى حدثت فى تلك الأيام، وقام فى عام ١٩٥٨ بتأسيس شركة أفلام وودفول بالتعاون مع المخرج تونى ريتشاردسون. والكثير من أفضل أفلام السينما البريطانية فى الستينيات كان مرتبطا على نحو حميم بالمسرح المزدهر فى تلك الفترة. وبدأ تونى ريتشاردسون بفيلمين

مقتبسين عن مسرحيتين لجون أوزبورن، هما "انظر وراءك في غضب" (١٩٥٩) و"المسلِّي" (١٩٦٠)، واستمر مع اقتباس مسرحية شيلا ديلاني "طعم العسل" (١٩٦١)، قبل أن يتحول إلى قصة ألان سيليتو "وحدة عدَّاء المسافات الطويلة" (١٩٦٢)، وفاز ريتشاردسون بجائزة أوسكار بفيلم "توم جونز" (١٩٦٣)، عن رواية هنرى فيلدينج من القرن الثامن عشر.

وأخرج كاريل رايز Karel Rasz واحداً من أفضل أفلام "حوض المطبخ"، وهو "ليلة السبت وصباح الأحد" (١٩٦٠، الذى كتبه سيليتو Sillitoe أيضًا)، ثم تحول إلى "مورجان" (١٩٦٦) و"إيزادورا" (١٩٦٨)، قبل أن ينتقل إلى الولايات المتحدة، حيث أخرج فيلم "المقامر" (١٩٧٤)، ثم عاد بفيلم "امرأة الملازم الفرنسى" (١٩٨١). وتتضمن أهم أفلام جون شليزنجر Jhon Schlesinger "نوع من الحب" (١٩٦٢)، و"بيللى الكذاب" (١٩٦٣)، و"دارلينج" (١٩٦٥، الذى كتبه فريدريك رافاييل)، و"الأحد، الأحد اللعين" (١٩٧١، الذى كتبته الناقدة بيلنوبى جيليات Penelope Gilliatt). وأخرج فى الولايات المتحدة "راعى بقر منتصف الليل" (١٩٦٩)، الذى كان واحداً من علامات السينما الأمريكية فى الستينيات، ثم "رجل الماراثون" (١٩٧٦). وربما كان ليندساى أندرسون المخرج الأكثر طموحاً بين أفراد هذه المجموعة، وتتضمن أفلامه "هذه الحياة الرياضية" (١٩٦٣، عن رواية ديفيد ستورى)، و"لو..." (١٩٦٨)، و"أيها الرجل المحظوظ" (١٩٧٣)، والفيلم النقدى المرير "مستشفى بريطانيا" (١٩٨٢).

وكانت كل الأفلام الأولى لهؤلاء المخرجين تتشارك في الاهتمام بموضوعات الطبقة العاملة، رغم أنهم عندما نضجوا تحولوا جميعًا إلى اهتمامات أكثر ارتباطًا بالطبقة الوسطى. وباستثناءات قليلة، كانت أفلامهم الأخيرة تتشارك فى القليل من التعاطف مع موضوعات السنوات الأولى.

لقد كان أندرسون، ورايز، وريتشاردسون، مرتبطين بحركة "السينما الحركة" التسجيلية في الخمسينيات. واستمرت التقاليد التسجيلية في التأثير على السينما

البريطانية فى الستينيات. ويعتبر فيلم بيتر واتكينز Peter Watkins "لعبة الحرب" (١٩٦٦) - الذى يدور حول آثار الحرب النووية - بالغ الإقناع حتى إنه كان من الصعب بثه فى تليفزيون هيئة الإذاعة البريطانية (بى بى سى). وكان فيلم كيفن براونلو Kevin Losey وأندرو موللو Andrew Mollo "حدث هنا" (١٩٦٣) يوثق لحدث تاريخى متخيل مماثل، هو الاحتلال الألمانى لبريطانيا خلال الحرب العالمية الثانية.

وكان من الأفلام المثيرة للاهتمام خلال الستينيات أعمال العديد من الأمريكيين المنفيين. لقد كان جوزيف لوزى Joseph Losey فى القائمة السوداء فى هوليوود، وأخرج عدداً من الأفلام متوسط القيمة، لكن أفلامه التى كبتها هارولد بنتر: "الخادم" (١٩٦٣)، و"الحادث" (١٩٦٧)، و"الوسيط" (١٩٧١)، نجحت فى اقتناص رؤية هذا المؤلف المسرحى النقدية الذكية للمجتمع البرجوازى.

أما ستانلى كوبريك فقد صنع عدداً من الأفلام الصغيرة المثيرة للاهتمام فى الولايات المتحدة قبل أن يستقر فى إنجلترا. ويظل فيلم "دكتور سترينجلاف" (١٩٦٣) هجاءً ساخراً بارعًا لعقلية الحرب الباردة، وتتزايد أهميته مع مرور السنين. أما فيلمه "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" (١٩٦٨) فهو مزيج بارع من التصوير السينمائى وقصة علمية ودينية، وظل لعقود يؤسس أسلوب سينما الخيال العلمى الجماهيرية والمربحة. وفيلم "برتقالة آلية" (١٩٧١) هو سيمفونية مثيرة من العنف، ويظل أكثر فيلم تنبأ بالمستقبل الذى نعيش فيه الآن. وفيلم "بارى ليندون" (١٩٧٥) لم يكن له استلهام دقيق بالغ البراعة لزمن وأجواء أوروبا فى القرن الثامن عشر، لكنه كان مغامراً أيضًا فى أسلوبه، ومشروعًا تجاريًا عالى التكلفة، ومع ذلك فإنه يبتعد عن قواعد الإيقاع الهوليوودى. أما فيلم "التماع" (١٩٨٠) فكان محاولة كوبريك أن ينجح فى نمط فيلمى يربح كثيراً، وإن كان يتعرض للشك فى ناحيته الجمالية، بينما كان "خزانة مدفع مليئة بالطلقات" (١٩٨٧) عودة منه إلى موضوع الحرب، وأكمل فيلمه "عيون مغلقة على اتساعها"، وهو دراسة حول الهوس الجنسى - الموضوع الذى سبق له معالجته فى "لوليتا" (١٩٦٢) - قبل أن يموت بشكل مفاجئ فى عام ١٩٩٩.

بدأ ريتشارد ليستر Richard Lester حياته الفنية بالإخراج التليفزيوني في فيلادلفيا، ثم انتقل إلى لندن في منتصف الخمسينيات، ليشترك في أعمال مع بيتر سيلرز Peter Sellers وفرقة جون شو Goon Show. وجذب الاهتمام بوصفه مخرجا مع أفلام ذا بيتلز "ليلة يوم شاق" (١٩٦٤) و"النجدة!" (١٩٦٥)، وانتقده العديد من النقاد بقسوة على أسلوب مونتاجه شديد السرعة. إنهم لم يكونوا يعلمون أنه سوف يصبح أكثر المخرجين تأثيرًا من ناحية الأسلوب منذ أورسون ويلز، كما يشهد على ذلك نظرة خاطفة إلى محطات (إم. تي. في) في أي من عشرات من البلدان التي تبث فيها.

ويظل فيلم ليستر "شيء ظريف حدث في الطريق إلى المنتدى" (١٩٦٥) واحدًا من أفضل الاقتباسات عن المسرحيات الموسيقية. أما فيلم "بيتوليا" (١٩٦٧) - الذي تم تصويره في سان فرانسيسكو - فقد كان يتنبأ بالمستقبل في سخريته المريرة، وكان واحدًا من أفضل فيلمين أو ثلاثة خلال تلك الفترة في السينما الأمريكية. وفيلماه "كيف كسبت الحرب" (١٩٦٧) و"غرفة النوم والجلوس" (١٩٦٨) من بين أفلام قليلة ناطقة بالإنجليزية تستخدم التقنيات البريختية بنجاح، لكنهما لم ينجحا تجاريًا. وظل ليستر بدون عمل طوال خمس سنوات، ثم عاد إلى السينما بمشروعات أقل طموحًا، ومضمونة تجاريًا، مثل "الفرسان الثلاثة" (١٩٧٣) و"القوة الماحقة" و"روبين دماريان" (١٩٧٨) و"سوبر مان ٢" و"سوبر مان ٣" (١٩٨٣).

وعندما جفت منابع التمويل في أواخر الستينيات، كان أمام السينمائيين البريطانيين اختياران: الرحيل إلى خارج البلاد، أو التحول إلى التليفزيون. وجاء مخرجون مثل جون بورمان Jhon Boorman وبيتر يتس Peter Yates إلى الولايات المتحدة، حيث أثبتوا براعتهم الحرفية. وكان كين لوتش Ken Loach، مخرج "البقرة المسكينة" (١٩٦٧) و"كيس" (١٩٦٩) و"حياة عائلية" (١٩٧٢)، يعتبر التليفزيون دائمًا مهمًا مثل السينما. وتظهر أفلامه تنقيحًا مصقولاً للتقنيات الواقعية، كذلك أعماله التليفزيونية مثل مسلسل "أيام الأمل" (١٩٧٦). واستمر طوال التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، حين صنع وثائق سياسية مؤثرة.

ومثل لوتش، اختار موريس هاتون Maunce Hatton أن يتمسك بجذوره الإنجليزية. وكان فيلمه الروائي الطويل الأول هو "امدح ماركس وناول الذخيرة" (١٩٦٨) من الأفلام النادرة التي تجمع بنجاح بين السياسة والفكاهة. وكان فيلمه "لقطة طويلة" (١٩٧٩) يستخدم نفس السخرية اللاذعة تجاه صناعة السينما البريطانية البليدة، فقد كان الفيلم يدور حول صعوبات بقاء سينمائي في بريطانيا في أواخر التسعينيات، وصنعه هاتون بشكل مستقل تماماً، لذلك فهو إنجاز مهم على المستوى الفني والاقتصادي. وبعد "روليت أمريكي" (١٩٨٨)، وجد هاتون أن الأمر يزداد صعوبة في صنع فيلم بشكل مستقل في بريطانيا. وكان يقوم بإخراج فيلم تسجيلي ذي خطة طويلة عندما مات فجأة في عام ١٩٩٧.

وكان كين راسيل Ken Russell ونيكولاس رويج Nicolas Roeg من بين سينمائيين بريطانيين قلائل استطاعوا البقاء بعد انسحاب رأس المال الأمريكي في أواخر الستينيات. جذب راسيل الاهتمام لأول مرة مع سلسلة من سير الحياة غير العادية لموسيقيين صنعها لشبكة بي بي سي، واستمر في السينما الروائية ليتخصص في سير الحياة السينمائية، رغم أن معالجاته كانت تزداد غرابة فيلماً بعد آخر، مثل "عشاق الموسيقى" (١٩٧٠) و"مالر" (١٩٧٤). وتوافق أسلوبه بالبوب أرت والقصص المصورة إلى حد كبير مع فيلم "تومي" (١٩٧٥) أما رويج، الذي كان في السابق مدير تصوير سينمائي، فقد صنع العديد من الأفلام ذات التصوير المذهل، رغم أنها كانت أقل إثارة للاهتمام في النواحي الأخرى، مثل "التسكع" (١٩٧١) و"لا تنظر الآن" (١٩٧٣) و"الرجل الذي سقط على الأرض" (١٩٧٦).

وخلال أواخر السبعينيات، وجد جيل جديد من السينمائيين البريطانيين - معظمهم تدرب في الإعلانات التليفزيونية - نجاحاً تجارياً في السوق العالمية. وكان أولهم ريدلي سكوت مع فيلمه الرومانسي "المبارزون" (١٩٧٧)، ثم أنجز فيلمه شديد البراعة والنجاح التجاري "غريب من الفضاء"" (١٩٧٩). وحقق سكوت مكانة بين عشاق النمط الفيلمي مع "بائع الأنصال" (١٩٨٢) الذي جمع ببراعة بين الخيال العلمي والفيلم نوار، ثم مع "ثيلما ولويز" (١٩٩١)، وهو فيلم طريق نسائي من التسعينيات. بعد

ذلك حقق بعض النجاح مع "المصارع" (٢٠٠٠)، لكن ربما سوف يتذكره مؤرخو السينما أكثر بإخراجه للإعلان عن "أبيل ماكنتوش" في عام ١٩٨٤.

وفترة من الزمن في بداية الثمانينيات، كان النجاح الملحوظ لشركة أفلام "جولد كريست"، مثل "غاندي" (١٩٨٢)، و"بطل محلي" (١٩٨٣)، و"حقول القتل" (١٩٨٤)، يوحي بأنه ربما كان هناك مستقبل لصناعة السينما البريطانية، لكن ذلك اتضح أنه وهم عندما دمرت الشركة نفسها في عام ١٩٨٧، بسبب قلة التمويل وسوء الإدارة.

وفي إيطاليا ساد المخرجان المهمان فيلليني وأنطونيوني طوال الستينيات. وأكمل فيلليني عدداً من الأفلام المهمة، مثل "ثمانية ونصف" (١٩٦٢)، و"جولييت والأرواح" (١٩٦٥)، و"ساتيريكون فيلليني" (١٩٦٩)، قبل أن يحول اهتمامه إلى التليفزيون، حيث صنع عدداً من الدراسات شبه السيرة الذاتية، وصلت إلى ذروتها في الفيلمين اللذين عرضا في دور العرض "روما" (١٩٧٢) و"أماركورد" (١٩٧٣)، وفي الثمانينيات، أبحر فيلليني سعيداً في العصور القديمة في "وأقلعت السفينة" (١٩٨٣)، و"جينجر وفريد" (١٩٨٤)، و"مقابلة" (١٩٨٧)، ليعطي العالم مجموعة من أفلام الاختفاء بقوة الحياة تتسم بالجرأة والحيوية، وتوفي في عام ١٩٩٣.

ووصل أنطونيوني إلى النضج مع "المغامرة" (١٩٦٠)، أول أفلام ثلاثية تضمنت "الليل" (١٩٦١) و"الخسوف" (١٩٦٢)، وهي الثلاثية التي أعادت تعريف المفاهيم الأساسية للسرد السينمائي. واستمر في تجاربه في "صحراء حمراء" (١٩٦٤) و"تكبير" (١٩٦٦) في السرد والإدراك في مواقف وجودية. وكان "نقطة زابريسكي" (١٩٧٠) دراسته عن أمريكا في الستينيات. أما "المسافر" (١٩٧٥) فقد كان خلاصة سينما أنطونيوني، وهو فيلم عابق بالقلق الوجودي، وقد بناه بإيقاعات طويلة منومة.

وكانت أفلام لوكينو فيسكونتي Luchino Visconti الأخيرة "الملاعين" (١٩٧٠)، و"الموت في فينيسيا" (١٩٧١)، و"قطعة محادثة" (١٩٧٥)، أعمالاً مبالغة في التأمل بقدر ما كانت أفلامه الواقعية الجديدة الأولى واعية وواضحة. أما فيلم "المهمة" (عن

"بوكاشيو ٧٠"، ١٩٦٢) (انظر: الشكل ٢-٤٦)، و"الفهد" (١٩٦٣)، فقد كانا أكثر نجاحًا لكنهما أقل أهمية.

وكان بيترو جيرمى Petro Germi واحداً من المخرجين المهمين فى حركة الواقعية الجديدة، بأفلام مثل "باسم القانون" (١٩٤٩)، لكنه لم يحقق قط نجاحًا مماثلاً خارج إيطاليا، وإن كان قد أسس أسلوبًا كوميديًا عاليًا للستينيات بفيلمين جزئيين من كوميديا السلوك، هما "الطلاق على الطريقة الإيطالية" (١٩٦١) "مخدوعة ومهجورة" (١٩٦٣).

وتحول الشاعر وصاحب النظرية بيير باولو بازولينى Pier Paolo Pasolini إلى السينما فى الستينيات، وأكمل فيلم Accattone (١٩٦١)، و"الإنجيل طبقًا للقديس متى" (١٩٦٤)، و"الصقور والعصافير" (١٩٦٦)، وعدداً من التدريبات الرمزية قبل وفاته فى عام ١٩٧٥ أما فرانشيسكو روزى فكان من بين مخرجى إيطاليا فى القرن العشرين الذين لم ينلهم ما يستحقون من تقدير، وأخرج عدداً من الأفلام السياسية الذكية، مثل "سالفاتورى جوليانو" (١٩٦٢)، و"الأيدى فوق المدينة" (١٩٦٣)، و"قضية ماتيه" (١٩٦٢)، "ولوشانو المحظوظ" (١٩٧٣)، و"المسيح توقف فى إيبولى" (١٩٧٩).

ومن جيل السينمائيين الإيطاليين التالى، كان بيرناردو بيرتولوتش Berardo Bertowcci أول من جذب الانتباه بأفلام "قبل الثورة" (١٩٦٤)، و"الممتثل" (١٩٧٠)، و"التانجو الأخير فى باريس" (٩٧٢). وسرعان ما وقع بيرتولوتش فى افتتان يشبه ما كان لدى فيسكونتى بأشكال وسطوح التحلل البرجوازى الذى انتقده بشدة. وحقق "التانجو الأخير فى باريس" نجاحًا عالميًا بفضل مهارته فى الجمع بين النجم (مارلون براندو) والجنس الصريح، وكان علامة على نقطة تحول فى الأخلاقيات الجنسية. وفى فيلمه الملحمى الممتد إلى خمس ساعات "١٩٠٠" (١٩٧٦)، بدا أنه يعود إلى رؤيته الاجتماعية الملحمية السابقة. وفى "لونا" (١٩٧٩) – الذى كان موضوعه العلاقات المحرمة – يمضى أيضًا فى مسار "التانجو"، لكن بيرتولوتش يعود إلى الشكل الملحمى

فى "الإمبراطور الأخير" (١٩٨٧) الذى حقق نجاحًا عالميًا كبيرًا. كما تلقى فيلمه "السماء الواقية" (١٩٩٠) الكثير من الاهتمام.

وبينما كان المخرجون الكبار فى إيطاليا مثل هؤلاء يظهرون بانتظام، فقد كان هناك عدد من النجوم الأقل شهرة الذى لم تنل أعمالهم ما تستحق من تقدير عالمى. ولمعظم أعمالهم دلالات اجتماعية قوية، وكان الأكثر نجاحًا بينهم فى إيطاليا هى أفلام الميلودراما السياسية التى ارتادها روزى وكوستا جافراس Rosis Costa Gavras ومن مخرجى هذه المجموعة ماريو منيشيلى Mario Monicelli مخرج "المنظم" (١٩٦٣)، وجوليانو مونتالدو Giuliano Montaldo مخرج "ساكو وفانزيتى" (١٩٧١)، وإيليو بيترى مخرج "التحقيق مع مواطن فوق مستوى الشبهات" (١٩٧٠)، و"الطبقة العاملة تذهب إلى الجنة" (١٩٧١)، وجيلو بونتيكورفو Gillo Pontecorvo مخرج "معركة الجزائر" (١٩٦٥) و"احرق" (١٩٦٨)، وجانى أميكو Gianni Amico مخرج "تروبيتشى" (١٩٦٨)، و"العودة" (١٩٧٣)، ونيلو ريزى مخرج "يوميات فتاة مصابة بالفصام" (١٩٦٩)، وإيرمانو أولمى Ermanno Olmi مخرج "ساعى البريد" (١٩٦١)، و"يوم معين" (١٩٦٩)، و Durante l'estate (١٩٧١).

وكان فيلم أولمى "شجرة القباقيب" (١٩٧٨) استلهامًا عميقًا لحياة الريف عند بداية القرن العشرين، وهو من أبرز الأفلام الإيطالية فى الخمسة والعشرين عامًا الأخيرة. ومثل فيلم "١٩٠٠"، وفيلم الأخوين تافيانى " الأب، السيد" (١٩٧٦)، يمثل "شجرة القباقيب" الافتتان الإيطالى الذى أعيد اكتشافه بعادات الريف وإيقاعاته. كما يجب أيضًا أن نضم فيلم فيللينى "أماركورد" وفيلم روزى "المسيح توقف فى إيبولى" إلى هذا النمط الفيلمى المثير للاهتمام.

وفى السويد، أكمل إنجمار بيرجمان سلسلة منتظمة من الأفلام، العمل مع مجموعة ثابتة من الممثلين والفنيين. ومن تلك المرحلة تعود أرقى أفلامه مثل "من خلال زجاج معتم" و"ضوء الشتاء" و"الصمت"، وهى الثلاثية التى تشكل تخلص بيرجمان من الإله. ويظل "بيرسونا" (١٩٦٦) فيلمه الأكثر إبداعًا وجرأة. وتشكل أفلامه مع ليف أولمان وماكس فون سيدو، مثل "ساعة الذئب" (١٩٦٧)، و"العار" (١٩٦٨)، و"آلام أنًا"

(١٩٦٩) مجموعة من أهم إنجازات السينما فى الستينيات. وفى السبعينيات، انسحب بيرجمان إلى أرض أكثر ثباتًا. ومع ذلك فإن المسلسل التليفزيونى "مشاهد من زواج" (١٩٧٣) يقارن بأفضل لأعماله. وفى عام ١٩٧٦، وبعد تجربة قاتمة من مقاضاته بسبب الضرائب، غادر السويد باحثًا عن حظه فى مكان آخر، ويعود فى فيلم رثائى هو "فانى وألكسندر" (١٩٨٢).

وفى الستينيات وجد أيضًا مخرجون سويديون أصغر جمهورًا عالميًا، وكان فيلم يورن دونر Jörn Donner "الحب" (١٩٦٤)، وبو فيديربيرج Bo Widerberg "إلفيرا ماديجان" (١٩٦٧)، وفيلجوت سيومان Vilgot Sjöman "أنا فضولى أصفر" (١٩٦٧)، بالإضافة إلى ثلاثية يان ترول Jan Troel عن الهجرة والاستيطان "المهاجرون" و"الأرض الجديدة" (كلاهما فى عام ١٩٧٠)، و"كبرياء زاندى" (١٩٧٤)، كانت هذه الأفلام قد أضافت رؤية طازجة جديدة ومنظورًا تاريخيًا إلى تيمة كلاسيكية.

وفى أوروبا الشرقية، قامت معاهد السينما الحكومية بتخريج موجة جديدة من المواهب فى الستينيات: وفى بولندا كان رومان بولانسكى مخرج "سكين فى الماء" (١٩٦٢) قد رحل ليصبح مخرجًا عالميًا بأفلام تشويق عن ظواهر فوق طبيعية غامضة. وهناك أيضًا يرزى سكوليموفسكى Jerzy Skolimowski مخرج "نزهة" (١٩٦٥)، و"حاجز" (١٩٦٦)، ثم فى لندن "نهاية عميقة" (١٩٧٠)، وكريستوف زانوسى Krzysztof Zanussi الذى كانت دراساته المتأملة الهادئة عن العلماء والمهندسين فى "وراء الجدار" (١٩٧١) و"تنوير (١٩٧٣) أفلامًا متفردة فى السينما العالمية.

وفى المجر، اكتسب ميكلوش يانشكو Mikloa Jancco شهرة باعتباره واحدًا من أهم السينمائيين البنائين، وكان أكثر اهتمامًا بالعلاقة بين الكاميرا والموضوع الذى تقوم بتصويره أكثر من الموضوع ذاته، وذلك فى أفلام "الأحمر والأبيض" (١٩٦٧)، و"رياح الشتاء" (١٩٦٩)، و"إلكترا" (١٩٧٤). كما حققت مارتا ميساروش Marta Meszarós الشهرة العالمية بعد عدد من الدراسات التى أخرجتها بدقة، خاصة عن دور النساء، مثل "تسعة شهور" (١٩٧٦)، و"النساء" (١٩٧٧)، و"الميراث" (١٩٨٠).

وربما كان التطور الأكثر أهمية هو فى أوروبا الشرقية هو النهضة التشيكية، التى ازدهرت بشكل غير متوقع لسنوات قليلة خلال الستينيات. وجاءت أفلام مثل فيلم ميلوش فورمان Milos Forman "غراميات شقراء" (١٩٦٥)، و"الحفل الراقص للإطفائى" (١٩٦٧)، وفيلم إيفان باسر Ivan Passer "إضاءة حميمة" (١٩٦٦)، وييرى مينزيل Jiri Menzel فى "قطارات تحت الرقابة الدقيقة" (١٩٦٦)، وفيرا شايتيلوفا Vera Chytiloa فى "زهور الأقحوان" (١٩٦٩)، وطورت هذه الأفلام واقعية إنسانية حيوية، تعاملت بمرح واحترام مع موضوعاتها، لكن هذه الحركة توقفت فجأة مع الغزو السوفييتى للبلاد فى عام ١٩٦٨، وما تلى ذلك من عودة الستالينية. وانتقل فورمان وباسر إلى الولايات المتحدة، حيث صنع أعمالاً مثيرة للاهتمام، لكن ليس على مستوى أفلامهما الأولى، رغم أن فورمان حقق بعض النجاح الجماهيرى الملحوظ. وفاز فيلمه "طار فوق عش المجانين" بخمس جوائز أوسكار رئيسية. (فى نفس العام، تم تعيين فورمان مديراً مشتركًا لمنهج السينما فى جامعة كولومبيا). أما فيلمه "شَعْر" (١٩٧٩) فقد كان فيلماً موسيقيًا معاصراً مميزًا، وفيلمه "راجتايم" (١٩٨١) اقتباس محترم عن رواية دوكتورو. ثم فاز بعدة جوائز أخرى عن فيلم "أماديوس" فى عام ١٩٨٤.

وبالنسبة للاتحاد السوفييتى، أدت قبضة الدولة القوية على الفن منذ الأيام الأولى للمرحلة الستالينية إلى جمود فى صناعة سينما كانت قبل ذلك من صناعات السينما الرائدة فى العالم. وفى الأيام السابقة على "جلاسنوست" (سياسة المكاشفة التى أسسها جورباتشوف فى أواخر الثمانينيات – المترجم)، لم ينجح إلا أفلام قليلة فى النجاة من هذا الجمود. وحقق المخرج الأرمينى المولد سيرجى بارادجانوف Sergei Paradzhaaov شهرة عالمية مع فيلم "ظلال الأسلاف المنسيين" (١٩٦٤) و"سايات نوفا" (١٩٦٩). وعندما اشترك فى حركة الحقوق المدنية المتنامية، تم سجنه وإرساله إلى معسكر عمل لاتهامه المزعوم بالمثلية الجنسية فى يناير ١٩٧٤، وأدى هذا الحكم إلى فضيحة عالمية. وبعد نهاية فترة بريجينيف، استطاع برادجانوف Paradzhaaov أن يكمل عدداً من الأفلام التى تحتفى بفولكلور جورجيا وأرمينيا قبل وفاته فى عام ١٩٩٠. واشتهر أندريه تاركوفسكى فى الغرب عندما فاز فيلمه المتأمل "اسمى إيفان"

(١٩٦٢) بجائزة في مهرجان فينيسيا الدولى. أما فيلمه "أندريه روبليف" (١٩٦٦) فقد استقبل أيضاً بحفاوة فى الغرب الذى هاجر إليه تاركوفسكى، حيث توفى فى عام ١٩٨٦.

وشهدت الستينيات والسبعينيات امتداداً للثقافة السينمائية فيما بعد حدود الولايات المتحدة واليابان وأوروبا، وصلت إلى البلدان النامية المعروفة باسم "العالم الثالث". وكانت سينما العالم الثالث فى الأغلب خشنة وغاضبة، كما كانت أيضاً حيوية وهادفة. ومثل سينمائيي السينما اللا روائية فى الغرب، رأى سينمائيو العالم الثالث يرون السينما عامة وسيطا قويا للتواصل، وسيطا استخدم بشغف وعاطفة.

وأهم حركة سينمائية فى العالم الثالث آنذاك كانت "سينما نوفو" البرازيل، والتى بدأت تحت السطح فى بداية الستينيات، ورغم البطء الذى عانت منه بسبب الانقلاب العسكرى اليمينى فى عام ١٩٦٤، فإنها استطاعت الاستمرار على قيد الحياة، ويعود ذلك فى جانب من الأمر إلى الأسلوبية الرمزية التى استخدمتها معظم أفلامها. وكان جلوبير روشا Glauber Rocha هو أهم وأشهر مخرج، فى هذه المجموعة، بأفلام مثل "بارافينتو" (١٩٦١) و"أنطونيو داس موريتس" (١٩٦٩). ومن المخرجين المهمين الآخرين راى جيرا Ray Guerra مخرج "أوس فيوزيس" (١٩٦٤)، ونيلسون بيريرا دوس سانتوس Nelson Pereira dos Santos مخرج "كم كان لذيذًا طعم رجلى الفرنسى الصغير" (١٩٧١)، ويواكيم بيدرو دى أندرادى Joaquim Pedro مخرج "ماكيوناميا" (١٩٦٩)، وكارلوس دييجوس Carlos Diegues مخرج "أوس هيريديوس" (١٩٧١)، وجميعهم يشاركون بدرجة ما فى التزام روشا بالحكايات الرمزية السياسية.

وكانت المكسيك – مثل البرازيل – تنتج ما يزيد على خمسين فيلماً روائيًا طويلاً كل عام. ولسنوات عديدة سيطرت على السينما المكسيكية شخصية المخرج لويس بونويل، الذى كان قد صنع فيلمين سرياليين مهمين مع سلفادور دالى فى باريس فى أواخر العشرينيات، هما "كلب أندلسى" (١٩٢٨)، و"العصر الذهبى" (١٩٣٠)، وقضى السنوات العشرين عامًا التالية على هامش صناعة السينما، قبل أن يستقر فى

المكسيك فى أواخر الأربعينيات، وأخرج عدداً من الأفلام التجارية خلال السنوات العشر التالية.

لكنه لم يحقق ما يستحقه من اهتمام عالمى حتى عاد إلى موطنه إسبانيا فى عام ١٩٦١ ليصور فيلمه الروائى الطويل الأول هناك، "فيريديانا" – ورغم مولد بونويل فى عام ١٩٠٠، فإن معظم أعماله المهمة أتت فى الستينيات، بالعمل غالبًا فى فرنسا، حيث صنع سلسلة من الحكايات الرمزية السريالية مثل "يوميات خادمة" (١٩٦٤)، و"حسناء النهار" (١٩٦٧)، و"درب التبانة" (١٩٦٩)، و"تريستانا" (١٩٧٠)، و"سحر البرجوازية الخفى" (١٩٧٢)، و"شبح الحرية" (١٩٧٤)، وهى الأفلام التى عززت موقعه المهم فى فن السينما. أما أفلام بونويل المكسيكية الأكثر شخصية فهى "نازارين" (١٩٥٨)، و"الملاك القاتل" (١٩٦٢)، و"سيمون الصحراء" (١٩٦٥)، وهى حكايات رمزية لا دينية.

وفى بداية السبعينيات، شهدت السينما التشيلية الجديدة تأثرًا قصيرًا إيجابيًا على السينما العالمية، قبل أن تنتهى بسرعة بسبب الانقلاب العسكرى فى عام ١٩٧٣ وهناك أربعة أفلام ذات أهمية خاصة أنتجت خلال فترة الليندى: "فالباريزو، حبى" (١٩٧٠)، و"الصلاة ليست كافية" (١٩٧٢) من إخراج ألدو فرانسيا Aldo Francia، و"ابن آوى من ناهيلتورو" (١٩٦٩) و"الأرض الموعودة" (١٩٧٣) من إخراج ميجيل ليتين Miguel Littin. وكانت السينما التشيلية سوف تنجز الكثير لو كانت قد استمرت، بفضل ما فيها من التزام، وعاطفة، ومباشرة، وتعبير، وغنائية. ومن الأفلام ذات الأهمية المميزة الفيلم التسجيلى من ثلاثة أجزاء "معركة تشيلى"، الذى أنتج خارج البلاد بعد الانقلاب العسكرى، ومعظمه لقطات تسجيلية أرشيفية.

وفى كوبا، كان المعهد الكوبى لفن وصناعة السينما (ICAIC) وراء صنع سينما نشطة ومثيرة للاهتمام طوال الستينيات والسبعينيات. وكانت هناك أفلام نالت إعجابًا خارج كوبا، مثل "ذكريات التخلف" (١٩٦٨) من إخراج توماس جوتيريز آليا Thomas Gutierrez Alea، وهو استكشاف ينتمى إلى موجة الجديدة للحالة النفسية للمثقفين الكوبين فى زمن الثورة، و"لوسيا" (١٩٦٩) من إخراج هومبيرتو سولاس، وهو دراسة

مـهمـة من ثلاثة أجزاء عن المرأة الكوبيـة، و"أول هـجوم لماشـيت" (١٩٦٩) من إخـراج مـانويل أوكتافيـو جوميـز Manuel Octavio Gomez، وهـو تصـوير أسـلوبى لانتفاضـة عام ١٩٦٨.

وهناك بلاد أخرى من أمريكا اللاتينية أسهمت فى مجموعة كلاسيكيات العالم الثالث على مدى محدود أكثر، من أهمها "دمـاء الكوندور" (بوليفيا، جورجى سانجينيز Jorge Sanjines، ١٩٦٩)، و"سـاعة الأفران" (أرجنتينا، فيرناندو، سـولاناس وأوكتافيو جيتينو، ١٩٦٨).

وكانت السـينما الكندية الناطقة بالإنجليزية تعانى دائمًا من قربها من الولايات المتحدة، ولم يظهر فيلم كندى روائى طويل ناطق بالإنجليزية حتى عام ١٩٧٤، هو "فترة تعلم دادى كـرافيتز" من إخراج تيد كوتشيف Ted Kotcheff، واستطاع أن يحصد إيرادات معقولة من دور العرض الكندية. أما السينما الكندية الناطقة بالفرنسية، فقد تمتعت ببعض النجاح فى الستينيات وأوائل السبعينيات. وكان فيلم كلود جوترا Clavd A Tout Prendre Jutra (١٩٦٣) فيلمًا من العلامات، كذلك فيلمه "عمى أنطوان"، الذى كان أول فيلم من كويبك يتمتع ببعض الجماهيرية خارج كندا.

كمـا اسـتطاعت قلة من الأفلام الكندية الناطقـة بالإنجليزية أن تتخطى الحـدود، خاصة فيلم إيرفين كيرشنر Irvin Kershner "خط جينجر كوفى" (١٩٦٤)، وبول ألموند Paul Almond "فـعل القلب" (١٩٧٠)، ودون أوين Don Owen "لا أحـد قـال وداعًـا" (١٩٦٤)، وألان كينج "وارينديل" (١٩٦٧)، و"اثنان متزوجان" (١٩٦٩)، وهمـا فيلمان تسجيليان مهمان، ثم دونالد شيبيب Donald Shebib "الذهاب عبر الطريق" (١٩٧٠). والسـينمـائى الطليعى مـايكل سنو Michael Snow – الذى عـمل غالبًا فى الولايات المتحدة – من أشـهر السينمـائيين الكنديين. ومن أهم أفلامه "الطول الموجى" (١٩٦٧)، و"جيئة وذهابًا" (١٩٦٩)، و"المنطقة المركزية" (١٩٧٠)، وهـذا الفيلم الأخير تم تصـويره فى كويبك (انظر: الشكلين ٣-٦٨ و ٣-٦٩).

وشهدت صناعة (وإن لم يكن فن) السينما الكندية نمواً سريعًا بدءًا من ١٩٧٨ و١٩٧٩، عندما أجريت تعديلات ضريبية أدت إلى استثمارات مربحة في الأفلام الكندية، وارتاد المنتجون الكنديون شكلاً من التمويل أصبح هو السائد في الثمانينيات، وحقق العديد من الأفلام جماهيرية عالمية غير متوقعة، لكن القليل هو الذي اجتذب الاهتمام النقدي مثل فيلم داريل ديوك "الشريك الصامت" (١٩٧٩)، وأدت الخصومات الضريبية بالمستثمرين الذين كانوا يخسرون في أفلام كندية، إلى الاستثمار في أفلام جعلت من الممكن للممثلين والفنيين العمل في كندا، لفترة من الزمن على الأقل.

وبينما أسست تورنتو وفانكوفر ذاتيهما بوصفها مركزين للإنتاج السينمائي خلال تلك الفترة، سرعان ما أصبحا امتداداً لهوليوود. وفي تلك الفترة، انتقل سينمائيون كنديون ومنتجون، ومخرجون، وممثلون بأعداد كبيرة إلى لوس أنجلس، حيث وجدوا نجاحًا معقولاً. ولعل من أهمهم إيفان ريتمان، منتج "منزل الحيوانات" (١٩٧٨)، ومخرج "توائم" (١٩٨٨)، و"ديف" (١٩٩٣)، و"صديقتي السوبر" (٢٠٠٦)، والذي أصبح فيلمه "طاردو الأرواح الشريرة" (١٩٨٤) أيقونة لثقافة الثمانينيات في أنحاء العالم. ورغم تلك السلسلة من الأفلام المهمة فإنه لم يترشح قط للأوسكار، بينما نال ابنه المخرج جيسون ترشيحًا عن فيلمه الثاني "جونو" (٢٠٠٧).

وصلت السينما الاسترالية إلى النضج في أواخر السبعينيات، ورغم وجود تقاليد محترمة للسينما الاسترالية، نادراً ما كانت أفلامها تحقق عبوراً عبر المحيط (حتى وإن كان هناك أمريكيون وأوروبيون سافروا لأستراليا لاستغلال مناظرها الطبيعية الرائعة). وأسس برنامج حكومي فعال في منتصف السبعينيات، وأدى بسرعة إلى عدد من وصول مواهب أسترالية مهمة إلى الساحة العالمية في المهرجانات، ثم في التوزيع التجاري، وكان أكثرهم نجاحًا تجارياً هو بيتر وير Peter Weir الذي قدم أفلامًا خيالية عن العالم بعد الفناء، مثل "الموجة الأخيرة" (١٩٧٧) و"نزهة عند الصخرة المعلقة" (١٩٧٥)، والتي قدمت قصصًا مجازية عصرية للعالم النفسي النمطي والخاص، الذي يفضل الجمهور غير الأسترالي أن يعتقده عن بلاد تعيش على حافة العالم. وفاز وير مؤخراً بالتقدير على فيلمه "السيد والقائد: الجانب البعيد من العالم" (٢٠٠٣)، وهو فيلم

مبارزات تاريخى من بطولة الممثل الأسترالى راسيل كرو. وكان فيليب نويس Phillip Noyce "جبهة الأخبار" (١٩٧٧) فيلمًا غير عادى، نصف تسجيلى ونصف روائى، يصف حياة مصورى الأخبار خلال الأربعينيات والخمسينيات، كما حقق أيضًا فيلم "سور مضاد للأرانب" (٢٠٠٢) نجاحًا عالميًا. وجاءت أفلام مثل فريد شيبسى Fred Schepisi "أنشودة جيمس بلاكسميث" (١٩٧٨)، وجيليان أرمسترونج Gillisan Armstrong "حياتى المهنية الناجحة" (١٩٧٨) الذى يعتمد على رواية السيرة الذاتية حول خيالات امرأة شابة عن نجاحها المتحضر، بينما تعيش فى المناطق البدائية فى بداية القرن العشرين، وفيلم بروس بيريسفورد Bruce Beresford "بريكر مورانت" (١٩٨٠) حول حادث خلال حرب البوير، وحققت جميعًا نجاحًا أدى إلى حياة فنية عالمية لصانعيها، وجميعهم يعملون الآن بشكل جزئى فى الولايات المتحدة. وأخرج وير "الشاهد" (١٩٨٥) و"جمعية الشعراء الموتى" (١٩٨٩)، بالإضافة إلى الفيلم المتميز "استعراض ترومان" (١٩٩٨)، كما أخرج نويس "ألعابًا وطنية" (١٩٩٢) و"سيلفر" (١٩٩٣)، وأخرج شيبسى "بلينتى" (١٩٨٥) و"روكسان" (١٩٨٧) و"ست درجات من الانفصال" (١٩٩٣)، وأرمسترونج فيلم "مسز شوفيل" (١٩٨٤)، وبيريسفورد "رحمات رقيقة" (١٩٨٢) و"الآنسة ديزى السائقة" (١٩٨٩).

أما السينما الأفريقية فكان من مخرجيها واحد على الأقل حقق شهرة عالمية، هو عثمان سيمبينى Ousmane Sembene، والذى كانت أفلامه تعرض بانتظام فى أوروبا والولايات المتحدة، ومن بين أهم أفلامه "فتاة سوداء" (١٩٦٥)، و"ماندابى" (١٩٦٨)، و"كسالا" (١٩٧٤). وكان سيمبينى من السنغال، كما كان روائيًا أيضًا. وهناك صناعة سينمائية ذات حجم معقول فى الجزائر، ومصر، ونيجيريا، وتونس. وكان فيلم "العد التنازلى فى كوزينى" (١٩٧٦) من إخراج أوسى دافيز، هو أول فيلم إنتاج مشترك بين نيجيريا والزنوج الأمريكيين.

واستمرت السينما اليابانية فى توسيع تأثيرها العالمى خلال الستينيات والسبعينيات. وأكمل كيروساوا "عالٍ ومنخفض" فى عام ١٩٦٣، و"لحية حمراء" (١٩٦٥)، و"دوديز كادين" (١٩٧٠)، و"درسو أوزالا" (١٩٧٥). ومن بين المخرجين

الشبان المهمين فى الستينيات والسبعينيات هيروشى تيشيجارا Hiroshi Teshigahara، الذى سرعان ما أصبح فيلمه "امرأة فى كثبان الرمال" (١٩٦٤) فيلمًا كلاسيكيًا من سينما القصص الرمزية، وكان فيلمه "جنود الصيف" (١٩٧١) محاولة متفردة فى عبور الثقافات، فى معالجتها لموضوع الجنود الأمريكيين الهاربين من فيتنام واستقروا فى اليابان. وربما كان ناجيزا أوشيما Nagisa Oshima أول سينمائى يابانى يحقق انقطاعًا كاملاً عن الماضى. وتتضمن أفلامه "يوميات اللص شينيجيكو" (١٩٦٨) و"صبى" (١٩٦٩)، و"الاحتفال" (١٩٧١). ومع ذلك فإن شهرته العالمية اعتمدت على نجاح شائن لفيلمه الجنسى الفاضح فى عام ١٩٧٧ "فى عالم الحواس".

وازدهرت سينما جنوب شرق أسيا فى الستينيات والسبعينيات، وكانت الملاحم الدموية الفلبينية تصدر بانتظام إلى الولايات المتحدة وأوروبا. وأعطتنا سينما هونج كونج النمط الفيلمى لفنون القتال، وهو نوع بالغ النجاح من السينما فى كل أنحاء العالم منذ أواخر الستينيات والسبعينيات. وترك كينج هو بصمة شخصية فى أفلام "خان بوابة التنين" (١٩٦٦)، و"لمسة الزين" (١٩٦٩) (١٩٧٥)، "وقدر لى خان" (١٩٧٠).

وكان للموجة الجديدة تأثير عملى وجمالى على السينما الفرنسية. وأوضح جودار، وتروفو، وشابرول، وأخرون، أن من الممكن صنع أفلام دون تكاليف باهظة، سواء توجهت إلى جمهور تجارى أو جمهور من الأقلية. وكان انتشار السينما فى بلدان لم تكن فى السابق قادرة على توفير نفقات رءوس الأموال من النتائج البارزة فى الاقتصاد المتنامى للسينما. ومن النتائج الأخرى – وربما كان أكثر دلالة – الانتقائية القوية التى نبعت فى السينما الفرنسية فى السبعينيات. وخلال تلك الفترة، أعادت السينما الفرنسية اكتشاف إحساس بالقيم الاجتماعية كان مفتقدًا منذ الحرب العالمية الثانية.

وكانت الوثيقة التاريخية غير العادية من أربع ساعات ونصف، وصنعها مارسيل أوفولس Marcel Ophüls "الأسف والشفقة" (١٩٧١)، علامة فى هذا الوعى الجديد. لقد

وثق هذا الفيلم بأسلوبية وذكاء الطبيعة الحقيقية لتعاون الفرنسيين مع المحتلين النازيين خلال الحرب العالمية الثانية، وكان له تأثير عميق على الحساسيات الفرنسية. وكانت النتيجة مجموعة متكاملة من الأفلام التى تناولت الاحتلال، وظهرت فى أوائل السبعينيات، كان أكثرها للاهتمام فيلم لوى مال "لاكومب، لوسيان"، وميشيل ميترانى "شبابيك اللوفر" (١٩٧٤). وجاء فيلم أوفولس "ذكرى العائلة" (١٩٧٦) دراسة فى محاكمات نورمبرج فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، وهو أيضًا دراسة سينمائية مرهفة.

وكان فيلم جان أوستاش "الأم والعاهرة" (١٩٧٣) علامة على نهاية الموجة الجديدة، من الناحية الجمالية. لقد استطاع أوستاش خلال ثلاث ساعات ونصف من السينما القوية أن يقتنص ويدرس ويحاكى بشكل ساخر ليس فقط العديد من مواضعات الموجة الجديدة التى كانت قد أصبحت آنذاك قديمة، ولكن أيضًا هذه الأجواء الخاصة التى تحيط – وتخنق أحيانًا – المثقفين الفرنسيين. ومن الناحية الجمالية، فإن المبتكر الفرنسى الأكثر أهمية فى السبعينيات كان جان مارى ستراوب Jean Marie Straub الذى قام بالاشتراك مع زوجته دانيل أوييه Daniel Huillet، بتطوير نوع من السينما المادية التى تركت بصمتها على الطليعة. ورغم أن ستراوب كان فرنسيًا بالمولد، فإنه عمل باللغة الألمانية، وبأموال ألمانية فى الأغلب. ومن أفلامه "وقائع أنّا ماجدالينا باخ" (١٩٦٧)، و"أوثون" (١٩٧٠)، و"دروس تاريخية" (١٩٧٢)، و"موسى وهارون" (١٩٧٥)، وهذا الأخير كان نسخته السينمائية عن أوبرا شونبيرج، وهى أفلام تعتبر تجارب صارمة فى الأساليب الروائية، وأبحاث فى النظرية الجمالية، ورغم أنها لم تلق التقدير قط من الجمهور العام، فإنها كانت إلهامًا لسينمائيى "السينما الألمانية الجديدة" التى ولدت فى أواخر الستينيات، واكتسبت شهرة عالمية فى المهرجانات السينمائية خلال السبعينيات.

وألكسندر كلوجه Alxander Kluge هو أول أعضاء تلك الجماعة غير الرسمية الذى تحول إلى السينما. ومن أفلامه "فتاة الأمس" (١٩٦٦)، و"فنانون تحت القمة الكبيرة:

مرتبكون" (١٩٦٨)، و"عمل نصف الوقت لعبد منزلي" (١٩٧٤)، و"فيرديناند القوى" (١٩٧٥)، وهي الأفلام التي أوضحت دافعًا سياسيًا ممزوجًا بفكاهة باردة.

كما كانت سينما فولكر شلوندورف Volker Schöndorff سياسية في طبيعتها بشكل عام، لكنها توضح قدرًا أكبر من المرونة السينمائية، وأقل من المنطق التبسيطي. وجاء فيلم "توراليس الصغير" (١٩٦٦) نسخة من رواية روبرت مازيل النفسية، و"الثروة المفاجئة لأهل كومباخ الفقراء" (١٩٧١) الذي كان حكاية أخلاقية بريختية من القرون الوسطى. وفيلم شلوندورف وفون تروتا "شرف كاترينا بلوم الضائع" (١٩٧٥، عن رواية هاينريش بول) كان وثيقة مهمة للسياسات الألمانية الحديثة، وحقق نجاحًا جماهيريًا مميزًا لأنه واجه مباشرة الصحافة اليمينية الشوفينية ومالكها أكسل سبرينجر. وفي عام ١٩٧٩ أكمل شلوندورف نسخته السينمائية من "عازف الطبلة الصفيح"، عن رواية جونترا جراس الكلاسيكية عن فترة ما بعد الحرب. وقوبل فيلم شلوندورف الذكي المهم عن تلك الحكاية الرمزية بالاستحسان العالمي، بما في ذلك أول جائزة أوسكار لفيلم ألماني. وعندما ألقى خطبة وهو يتسلم الجائزة، أشار ليس فقط للسينمائيين الشبان الألمان، وإنما إلى فريتز لانج Fritz Lang، وبيللي وايلدر Billy Wilder، ولوبيتش Lubitsch، ومورناو Marnau، وبابست Pabst، "إنكم تعرفونهم جميعًا! إنكم رحبتم بهم!".

وخلال السبعينيات، كان راينر فيرنر فاسبندر هو أشهر أعضاء السينما الألمانية الجديدة، وكان يجمع بالعمل في المسرح، والتليفزيون، والسينما، وأكمل ما يزيد على أربعين فيلمًا قبل وفاته عام ١٩٨٢ وعمره ٣٧ عامًا. وكانت أفلامه المبكرة الأكثر سياسية "لماذا أصيب السيد (ر) بالجنون؟" (١٩٦٩)، و"تاجر الفصول الأربعة" (١٩٧٢) على سبيل المثال، ذات اهتمام أكبر من "الدموع المريرة لبيترا فون كانط" (١٩٧٢)، و"الخوف يأكل الروح" (١٩٧٣)، و"الثعلب" (١٩٧٤)، ورغم أن أفلامه التالية كانت الأكثر جماهيرية فإنها أظهرت تأثيرًا من دوجلاس سيرك، لتصبح أكثر استبطانًا. وبعد عدة أفلام تليفزيونية، صنع فاسبندر Fassbinder أول أفلامه الناطقة بالإنجليزية في عام

١٩٧٨، "اليأس"، عن سيناريو توم ستوبارد Tom Stoppard لرواية فلاديمير نابوكوف، لكن ذلك لم يجعله مخرجًا عالميًا. وفى عام ١٩٧٩ جاء فيلم "زواج ماريا براون" (الناطق بالألمانية مرة أخرى) ليتمتع بنجاح معقول، وأعجب جمهوراً أكبر. وكان "برلين ميدان ألكسندر" (١٩٨٠) - السلسلة التليفزيونية من خمس عشر ساعة - هو قمة حياته الفنية القصيرة.

أما فيرنر هيرتزوج Werner Herzog فقد كان أصعب أعضاء هذه الجماعة إمكانية التصنيف. لقد كان "حتى الأقزام بدأت صغيرة" (١٩٧٠) و"فاتا مورجانا" (١٩٧١) تجربتين مذهلتين عصيتين على الوصف، أما "أرض الصمت والظلام" (١٩٧١)، و"كل واحد لنفسه والله ضد الجميع" أو "كاسبار هاوزر" (١٩٧٤) فهما أكثر وضوحًا، والفيلم الأول دراسة لعالم الصم البكم، أما الثانى فهو تنويع هيرتزوج على أسطورة الطفل المتوحش النبيل. لقد قام هيرتزوج بالتركيز على بشر فى مواقف متطرفة، كما لو أنه كان عالم أنثروبولوجيا تجريبى. وفيلمه "أجويرى، غضب الرب" (١٩٧٢) يدرس مستكشفًا إسبانيًا مهووسًا بالعالم الجديد، فى رحلة عبر نهر يزداد فيه صعوبة. وقارن العديد من النقاد بين هذا الفيلم والفيلم الذى يشبهه إلى حد ما لكنه جاء أكثر تكلفة بكثير "نهاية العالم الآن"، باعتبارهما دراسة للنفس البشرية تحت الضغوط. وكان فيلم "قلب من زجاج" (١٩٧٧) دراسة تجريدية سحرية حول غموض عالم عمال الزجاج فى العصور الوسطى، بينما كان "ستروشيك" (١٩٧٧) تصويراً مفهومًا أكثر لأوروبى ذى عقلية بسيطة فى مواجهة الثقافة الأمريكية و"ديتير الصغير يحتاج إلى الطيران" (١٩٧٧) هو قصة طيار وأسير حرب، ويجمع بين العديد من هذه التيمات. واستمر هيرتزوج فى حياته الفنية الثرية حتى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، وكان فى الأغلب يصور بالإنجليزية. وفيلمه "الرجل الأشيب" (٢٠٠٥) فيلم تسجيلى حول موت اثنين من نشطاء الدفاع عن حقوق الحيوانات، كذلك "لقاءات عند نهاية العالم" (٢٠٠٧) حول القطب الشمالى، وكلاهما نال الاستحسان.

ولعل أكثر أعضاء جماعة السينما الألمانية الجديدة ابتعاداً عن التقدير النقدى خلال السبعينيات كان فيم فيندرز. وأسلوبه أكثر مباشرة (وليس مستغلقًا مثل أسلوب

كلوجة، وهيرتزوج، وخاصة فيما يبدو عليه فاسبندر)، وصنع عدداً من الأفلام القوية الأقل ادعاء حيث كان المركز هو الاهتمامات الإنسانية وليس الأسلوب. ومن هذه الأفلام "قلق حارس المرمى من ضربة الجزاء" (١٩٧١) و"حركة غلط" (١٩٧٥)، وكلاهما عن سيناريو للكاتب المسرحي بيتر هانكه، كذلك "أليس في المدن" (١٩٧٤) و"ملوك الطريق" (١٩٧٥). أما فيلمه "الصديق الأمريكي" (١٩٧٧) فهو إنتاج مشترك عالمي يلخص ببراعة تيماته عن الاغتراب، واللقاء الثقافي الأمريكي الأوروبي، وقد نجح جماهيرياً إلى حد ما في الولايات المتحدة. وبعد ذلك الفيلم "اكتشفه" فرانسيس فورد كوبولا، الذي تعاقد معه لصنع فيلم "الوطن" (عرض عام ١٩٨٣)، كما أطلق اسم "فيم" على مطعم في سان فرانسيسكو. لكن ذلك التعاطف مع فيندرز لم يستمر طويلاً، فلم يبق منه الكثير عند عرض الفيلم أخيراً. لكن فيندرز نجح في أن يصنع فيلمه الأمريكي "باريس، تكساس" (١٩٨٤) عن سيناريو سام شيبارد Sam Shepard. وحقق بعد ذلك نجاحات عالمية مثل "أجنحة الرغبة" (١٩٨٧) بما فيه من شجن"، و"نادي بوينا فيستا الاجتماعي" (١٩٩٨)، وهو احتفاء بالغ الجماهيرية بالموسيقى الكوبية. ومنذ عام ٢٠٠٠ عمل فيندرز أساساً بالإنجليزية، وأسهم بفقرة في فيلم "ذا بلوز" (٢٠٠٣)، كما قام بتصوير فيلم أخر عن سيناريو سام شيبارد "لا تأت وتطرق على الباب" (٢٠٠٥).

وكانت نهضة السينما السويسرية واحدة من التطورات الأكثر جاذبية خلال السبعينيات. وأفلام ألان تانر Alain Tahner "شارل حيًا أو ميتًا" (١٩٦٩)، و"السلامندر" (١٩٧١)، و"عودة أفريقيا" (١٩٧٣)، و"وسط العالم" (١٩٧٤)، تكشف عن مزيج متفرد من السرد الدرامي التقليدي، وميزانسين معقد. وفيلم "يونا، الذي سوف يكون في الخامسة والعشرين في عام ٢٠٠٠" (١٩٧٦) قصة رمزية سياسية إنسانية بالغة الحكمة، وساخرة مريرة، وكان من بين الوثائق الاجتماعية الأكثر أهمية في السبعينيات، نظراً للتعليقات الذكية حول الضجيج الثقافي والسياسي في أحداث عام ١٩٦٨.

كذلك شهدت السينما الأمريكية تكاثراً مفاجئًا في المواهب في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، لكن على عكس السينما الجديدة في فرنسا وألمانيا فإنها كانت

بالغة التجارية. فقد استمر مفهوم النمط الفيلمى قويًا، لكن كان من الصعب أن تجد فيلم عصابات أو فيلمًا موسيقيًا فى السبعينيات. غير أنه قد حل محله أنماط فيلمية جديدة، مثل فيلم المطاردة، وفيلم الطريق، وفيلم الحنين إلى الماضى، وفيلم الماضى الذهبى لهوليوود، وفيلم فنون القتال، وفيلم البورنو المحترم، وأهمها جميعًا وأكثرها ربحًا فى منتصف السبعينيات: فيلم الكوارث. ومن الجدير بالذكر أن هذه الأنماط الفيلمية المبتكرة كانت أضيق فى مجالها، ولم يكن هناك مجال للتعبير عن الذات كما كان فيلم الويسترن أو الفيلم نوار. ولا يزال معظم هذه الأنماط الفيلمية مستمرًا بعد ثلاثين عامًا. وبسبب شرائط الفيديو، والدى فى دى، خيرًا أو شرًا، تطور فيلم البورنو إلى صناعة مستقلة تنافس عائداتها عائدات الأفلام الروائية الطويلة.

وبينما تمتعت الأنماط الفيلمية الجديدة ببعض الاهتمام، فإن الابتكار الأكثر أهمية فى الولايات المتحدة خلال السبعينيات كان فيلم الزنوج، وهو تصنيف رائع تضمن قدرًا كبيرًا من المادة الرخيصة (أفلام استغلال موضوعات الزنوج)، لكنه تضمن أيضًا عددًا من الأفلام ذات القيمة الباقية. وبنهاية العقد، كاد فيلم الزنوج أن يختفى من هوليوود، لكنه عاد إلى الحياة مرة أخرى خلال التسعينيات.

وعندما قرر ميلفين فان بيبلز Melvin Van Peebles أن يكون سينمائيًا، ذهب إلى فرنسا لكي يحقق ذلك. وبعد صنع فيلم واحد هناك، هو "قصة ممر من ثلاثة أيام" (١٩٦٧)، عاد إلى الولايات المتحدة حيث استطاع – بعد أن أثبت نفسه فى الخارج – أن يحصل على تعاقد من هوليوود، ليصنع فيلمًا كوميديًا ضعيفًا إلى حد ما، هو "رجل البطيخ" (١٩٦٩). ومع ذلك فإن فيلمه الثالث الذى أنتجه بشكل مستقل "أغنية باداس" (١٩٧١) لا يزال فيلمًا زنجيًا خالصًا فيما يخص الجماليات، وصرخة ألم كانت أيضًا درسًا موضوعيًا حول الزنوج فى أمريكا. وبعد أن انتصر بهذا الفيلم على هوليوود، حوَّل فان بيبلز اهتمامه إلى المسرح فى السبعينيات، حيث لعب دورًا مهمًا فى تطور المسرح الموسيقى الزنجى، فى مسرحيات غنائية مثل "أليس من المفترض أن تموت موتًا طبيعيًا" و"لا تلعب علينا لعبة رخيصة"، وهى التى تظل مكونًا قويًا ومربحًا فى برودواى. وفيما يبدو أن فان بيبلز كان قد شعر بالملل من المسرح والسينما، انتقل إلى وول

ستريت في الثمانينيات. وألف "مال جرىء: طريقة جديدة لتلعب في سوق الفرص" (١٩٨٦). وفى أواخر الثمانينيات عاد إلى السينما، ليعمل مع ابنه ماريو.

وكان جوردون باركس الكبير Jordon Parks Sr مصوراً فوتوغرافيًا واسع الاحترام لمجلة "لايف"، ومؤلفًا عندما قرر التحول إلى السينما. وكان أول أفلامه يعتمد على سيرة ذاتية له "شجرة التعلم" (١٩٦٨)، وهو دراسة مذهلة بصريًا عن الطفولة في كانساس، لكنه كان بالغ السكون والبطء بالنسبة لجمهور اعتاد على مشاهد الإثارة المنتظمة في الأفلام. وقد أرضى باركس هذه المتطلبات التجارية مع فيلمه التالى "شافت" (١٩٧٠)، الذى كان نموذجًا مؤسسًا لنمط فيلم الأكشن الزنجي، الذى كان رائجًا في بداية السبعينيات. وبعد عدة أفلام مشابهة، عاد باركس بموضوع أكثر شخصية في "ليد بيلى" (١٩٧٦)، عن سيرة حياة المغنى الزنجي، كما كان فيلمًا مهمًا في التاريخ القصير للسينما الزنجية الجديدة.

وكان بيل جون Bill Gunn مسئولاً عن واحد من أكثر الأفلام أصالة وإثارة في السبعينيات، هو "جانجا وهيس" (١٩٧٣)، والذى بدأ نمط أفلام مصاص الدماء الزنجي، لكنه أصبح أكثر من ذلك. فرغم أنه فاز بجوائز في كان في ذلك العام، فإن موزع الفيلم لم يقم بتوزيعه، ولم يشاهد إلا نادراً. ومات جون بسرعة في عام (١٩٨٩) بعد أن كتب روايات مثل "محاصصة راينستون"، وكان كاتبًا مسرحيًا في "عرض الفيلم الزنجي" (١٩٧٥)، وكاتبًا للسيناريو في "الملاك ليفاين" (١٩٧٠)، ومنتجًا تليفزيونيًا في "يوهاناس" (١٩٧٢) و"قصة ألبريتا هانتر" (١٩٨٢).

وفى أواخر الستينيات، بدأ جيل جديد من السينمائيين في الظهور، كما لو كانوا قادرين – مثل أقرانهم الأوروبيين – على الاقتراب من سينما أكثر شخصية. وقاموا بالبناء على نماذج لمخرجين مستقلين مثل أرثر Arthur Penn بين في "بونى وكلايد" (١٩٦٧) و"مطعم أليس" (١٩٦٩)، و"الرجل الكبير الصغير" (١٩٧٠) و"تحركات ليلية" (١٩٧٥)، وفرانك وإليانور بيرى Frank and Eleanor في "ديفيد وليزا" (١٩٦٢) و"يوميات ربة منزل" (١٩٧٢)، وتطلع الأمريكيون الشباب – الذين تدرب معظمهم في

معاهد سينمائية – إلى سينما تسيطر عليها بشكل أقل الاعتبارات التجارية بالمقارنة مع هوليوود فى فترتها العظيمة.

وكان الفيلم الرئيسى لجيل الجديد هو "الخريج"، فعند عرضه خلال "صيف الحب" فى عام ١٩٦٧ اعتبر على الفور رمزًا لجيل الستينيات، الذى كان آنذاك فى تمرد كامل ضد ثقافة الآباء. أخرج الفيلم مايك نيكولز Mike Nichols عن سيناريو باك هنرى Buck Henrys وكولدر ويلينجهام Willngham (عن رواية تشارلز ويب)، وأطلق هذا الفيلم نجومية داستين هوفمان. وظلت "لازمة" أغنية سايمون وجارفانكل على شريط الصوت تتردد طوال ثلاثين عامًا: "أين ذهبت يا جو دماجو؟ هناك أمة وجهت عينيها الوحيدين إليك".

كانت المفارقة فى هذه الكلمات – جو كان بالطبع هو بطل جيل الآباء – غير مدركة بالنسبة للجمهور الشاب آنذاك. لكن البعض استطاع فهمها لاحقًا، عندما اختفى "صيف الحب" فى ثنايا الذاكرة، وماتت الموسيقى، وأصبحوا هم أنفسهم آباء.

لقد كان مايك نيكولز أكبر بكثير من جيل الستينيات الذى سوف يقود هوليوود فى السنوات التالية لفيلم "الخريج". لقد كان ابنًا لجيل الخمسينيات وليس الستينيات، كما كان منعزلاً لأنه هاجر طفلاً من النازية، وحافظ على موقف اللا منتمى ذاك لأكثر من أربعين عامًا. وأعطته هذه التجربة منظورًا متفردًا بوصفه سينمائيا، ونتج عن ذلك عدة أفلام التى سوف تستحق مشاهدة طلبة تاريخ السينما فى المستقبل الذين يحاولون فهم ثقافة ما بعد الحداثة فى أواخر القرن العشرين.

صعد نيكولز وشريكته إيلين ماى Elain May إلى الشهرة فى عام ١٩٦١ عندما صنعا المسرحية الناجحة فى برودواى "أمسية مع نيكولز وماى"، وهو عرض يعتمد على تميزهما فى إلقاء النكات. وكان ذلك أول بصماته الثقافية، معلنًا عن شكل معقد جديد وذى أصداء لكوميديا إلقاء النكات (ستانداب كوميدى)، والذى أصبح من أعمدة الثقافة الأمريكية. وفى خلال سنوات قليلة كان يخرج مسرحيات فى نيويورك، ثم أخرج أول أفلامه "من يخاف فيرجينيا وولف؟" (١٩٦٦) عن مسرحية إدوارد أولبى المهمة، ومن

بطولة النجمين الهوليووديين الكبيرين آنذاك، إليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون. وجاء بعد "الخريج" فيلمه "المطب ٢٢" (١٩٧٠)، وكانت كوميديا جوزيف هيللر السوداء هي المسرحية الأهم لجيل ما بعد الحرب، والذي نضج في الخمسينيات وأوائل الستينيات. أما فيلم "معرفة جسدية" (١٩٧١) من بطولة آرت جارفانكل وجاك نيكولسون، فقد امتد بمناقشة الثورة الجنسية التي بدأت مع "الخريج".

وعبر السنوات العشرين التالية، أخرج نيكولز بعضاً من الأفلام المثيرة للاهتمام مثل "الثروة" (١٩٧٥)، و"سيلكوود" (١٩٨٣)، و"فتاة عاملة" (١٩٨٨)، لكنه افتقد تقدير النقاد، خاصة لأنه لم يكن لديه أسلوب شخصي مميز، أي لم يكن "مؤلفاً". وفي أواخر التسعينيات بدأ في العمل مرة أخرى مع إيلين ماي، وحققا نجاحًا كبيرًا في عام ١٩٩٨ بفيلم "ألوان أساسية"، الذي يعتمد على رواية جو كلاين حول حملة كلينتون الانتخابية في عام ١٩٩٢، وتواقت عرض الفيلم مع السيرك الإعلامي حول موضوع مونيكا لونسكي. وكان تجسيد جون ترافولتا المفعم بالحياة لبيل كلينتون سوف يبقى على الأرجح الشخصية التي تحدد التسعينيات لفترة من الزمن. ثم حقق نيكلوز اقتباسًا سينمائيًا ذكيًا عن مسرحية توني كوشنر المهمة "ملائكة في أمريكا" (٢٠٠٣)، والفيلم السياسي التاريخي المتمتع بالبصيرة "حرب تشارلي ويلسون" (٢٠٠٧).

ولأن نيكولز جاء من عالم المسرح، فإنه لم يكن من يتوقعه نقاد السينما في أواخر الستينيات. لقد كان الجميع يعلم ما حدث في فرنسا قبل عشر سنوات، عندما تحول نقاد "كراسات السينما" إلى السينما، وكان نقاد السينما في أمريكا يتوقعون أن يكرر التاريخ نفسه. وعندما نجح الناقد السينمائي بيتر بوجدانوفيتش Peter Bogdanovich في إقناع روجر كورمان Roger Corman بأن ينتج له فيلم "أهداف" (١٩٦٨)، وعندما باع محررا مجلة "إسكواير" روبرت بينتون وديفيد نيومان سيناريو "بوني وكلايد" لهوليوود، اعتقد الجميع أن "الموجة الجديدة" الأمريكية قد بدأت.

وتمتع بوجدانوفيتش ببعض النجاح في بداية السبعينيات، وكان ذلك صدى لأبطال العصر الذهبي، وحقق ذلك في أفلام مثل "عرض الفيلم الأخير" (١٩٧١)، و"إيه

الحكاية يا دكتور" (١٩٧٢)، و"قمر من ورق" (١٩٧٣)، ثم فقد نجاحه. واستمر بينتون ونيومان وحدهما في حياة فنية طويلة مميزة، الأول مخرجًا والثاني كاتب سيناريو. لكن نقادًا قليلين آخرين هم من نجحوا في اللحاق بالحركة (قدم بول شريدر وأندرو بيرجمان أطروحاتهما، وجاى كوكس كتب لمجلة "تايم"). لقد ولدت النهضة الأمريكية في المعاهد السينمائية، وليس في الصحافة النقدية.

وكانت الأفلام التي أنتجتها الشركة المستقلة بى بى إس من أوائل ما أعلن عن أسلوب جديد في "الراكب المتمهل" (١٩٦٩، من إخراج الممثل دينيس هوبر)، و"خمس مقطوعات سهلة" (١٩٧٠، بوب رافيلسون)، و"مكان آمن" (١٩٧١، هنرى جاجلوم)، و"عليك أن تقود، هكذا قال" (١٩٧١، جاك نيكولسون). وأدى النجاح التجاري لفيلم "الراكب المتمهل" إلى نمط فيلمي قصير العمر لسينما الشباب، واستطاع رافيلسون – أبرع عضو في هذه الجماعة – أن يكمل فيلمين في السنوات السبع التالية: "ملك حدائق مارفين" (١٩٧٢) و"فلتبق جائعًا" (١٩٧٦). وكان مونتى هيلمان – وهو مخرج آخر ارتبط بمجموعة بى بى إس – مسئولا عن فيلمي ويسترن مهمين في السبعينيات هما "إطلاق الرصاص" و"السفر في زوبعة"، وفيلم من أفضل أفلام السبعينيات – ومن المؤكد أنه أفضل فيلم طريق – "أسفلت الحارتين" (١٩٧٠)، لكنه لم يستطع إخراج سوى فيلم واحد في الستة أعوام التالية. والسينمائيون الذين حاولا الحفاظ على رؤية شخصية بينما يتعلمون العمل داخل نظام الأستوديو، استطاعوا تحقيق نجاح أفضل في صنع أفلامهم.

وجاء مارتين سكورسيزى من مدرسة السينما في جامعة نيويورك، وبدأ بفيلمين مستقلين غير عاديين، هما "من يطرق على بابى؟" (١٩٦٨) و"الشوارع الوضيعة" (١٩٧٣)، ثم صنع فيلمين كانا يبدوان مستقلين في أسلوبهما، لكنهما ينطبقان تمامًا على أنماط هوليوود، "أليس لم تعد تقيم هنا" (١٩٧٤)، و"سائق التاكسى" (١٩٧٦). أما فيلمه "نيويورك، نيويورك" (١٩٧٧) فقد كان محاولة طموحة لإعادة العمل بأسلوب الفيلم

الموسيقى فى الأربعينيات، لكنه لم ينجح جماهيريًا، بينما كان "الفالس الأخير" (١٩٧٨) تسجيلاً سينمائيًا رشيقًا وبارعًا لحفل الوداع لفرقة "ذا باند"، وحقق بعض النجاح النقدى والتجارى. ثم دخل فى الثمانينيات بسلسلة من الأفلام التى تزايدت طموحًا وأهمية. ومع أن السينمائيين الأكثر شهرة من جيله استسلموا للتيار الرئيسى، فإنه ارتاد أرضًا جديدة مع "الثور الهائج" (١٩٨٠)، الذى يعتمد على السيرة الذاتية للملاكم جيك لاموتا، وكان صرخة من أعماق الجسد والروح بالأبيض والأسود. وجاءت بعد ذلك أفلام "ملك الكوميديا" (١٩٨٣)، و"بعد ساعات" (١٩٨٥)، و"لون المال" (١٩٨٦)، و"الإغراء الأخير للمسيح" (١٩٨٨). ومن الصعب تخيل مجموعة أكثر تنوعًا من الأفلام، فقد كانت على التوالى دراسة كوميدية عن الشهرة، وفيلم منخفض التكاليف لسيناريو كتبه طالب، وفيلم تال لنجم كبير للفيلم نوار الكلاسيكى "النصاب"، وملحمة توراتية حديثة تعتمد على رواية نيكوس كازانتزاكس المثيرة للجدل.

وكان عطاء سكورسيزى فى التسعينيات والعقد الأول من القرن العشرين متنوعًا واستكشافيًا أيضًا. وكان تعاون آخر مع روبرت دى نيرو فى "الرفاق الطيبون" (١٩٩٠) إعادة اختراع لنمط فيلم رجال العصابات مع مزيج متساوٍ من المرح، والقلق الحياتى، والرعب. ثم اشتركا معًا فى أعادة بأسلوب هوليوود للفيلم نوار الكلاسيكى "كيب فير" (١٩٩١). وكان "عصر البراءة" (١٩٩٣) يعتمد على رواية إديث وارتون عن مجتمع نيويورك فى سبعينيات القرن التاسع عشر، وقدم لوحة ذات دقة تاريخية، بينما كان فيلم "كازينو" (١٩٩٥) يقدم مساحة أخرى للشخصية الفنية لدى نيرو فى أفلام العصابات. وأنهى سكورسيزى هذه المجموعة المتنوعة من الأفلام بفيلم "كوندون" (١٩٩٧)، وهو تأمل أخاذ عن الحياة المبكرة للدلاى لاما. وفى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين أخرج أيضًا عددًا من الأفلام المختلفة. وكان "عصابات نيويورك" (٢٠٠٢) دراسة ذات أسلوب قريب من فيسكونتى عن العنف، من بطولة النجم الأيقونى دانييل داى لويس. أما "الملاح" (٢٠٠٤) فيحاكى أفلام سيرة الحياة الكلاسيكية الهوليوودية من الثلاثينيات، ومن بطولة ليوناردو دى كابريو فى دور هوارد هيوز. وجاء فيلم "الراحلون" (٢٠٠٦) من بطولة جاك نيكولسون فى فيلم عصابات ما بعد حداثى.

وأخيراً، وبعد أربعين عامًا من الأعمال العظيمة، فاز سكورسيزى بأول جائزة أوسكار، التى قدمت له بواسطة أصدقائه وزملائه جورج لوكاس، وستيفن سبيلبيرج، وفرانسيس كوبولا، الذين فازوا جميعًا بجوائز أوسكار طوال سنوات عديدة. هل كانوا يصنعون أفلامًا أفضل؟ فلنقل إنهم كانوا يصنعون أفلامًا رنانة أكثر.

وإذا أخذنا معًا هذه الأفلام التى صنعت خلال أربعين عامًا، فإنها تشكل سلسلة من الأداء الإخراجى بالغ البراعة. وخلال تلك الفترة أيضًا كان سكورسيزى نشطًا فى مجال حفظ الأفلام وتاريخها، ليصنع "رحلة شخصية مع مارتين سكورسيزى فى الأفلام الأمريكية" (١٩٩٦)، الذى كان إسهامه فى سلسلة "قرن من السينما" لمعهد السينما البريطانى، وقدم رؤية متفردة، مؤكدًا على إسهامات السينمائيين المستقلين.

لقد كان المثال والنموذج لجيل جديد من مخرجى هوليوود فى السبعينيات هو فرانسيس فورد كوبولا، الذى عمل للمنتج والمخرج روجر كورمان بعد تخرجه مباشرة من معهد السينما فى الستينيات، وأنجز بعض النجاح بوصفه كاتب سيناريو، ثم أنتج وأخرج عدداً من الأفلام الشخصية مثل "أهل المطر" (١٩٦٩) و"المحادثة" (١٩٧٤)، وخلال ذلك كان مسئولاً عن واحد من أكثر العلامات ربحًا فى أوائل السبعينيات، هو "الأب الروحى" (١٩٧٢)، الذى يعتبر مع جزأيه التاليين (١٩٧٥، ١٩٩١) بواسطة العديد من النقاد أهم الأفلام الأمريكية فى العصر الحديث. ومن النادر جداً أن تجد هنا المزيج من النجاحين التجارى والنقدى.

قضى كوبولا السنوات الأربع التالية، وما يزيد على ٣٠ مليون دولار، فى فيلم "نهاية العالم الآن" (١٩٧٩)، ذى الفكرة المدهشة واللغة السينمائية البارعة، وهو محاولة لاستخلاص بعض المعنى من رواية جوزيف كونراد "قلب الظلام"، ليدور فى سياق حرب فيتنام. وبدا أن النقاد والجمهور اتفقوا على أن هذه المحاولة لم تكن ناجحة تمامًا. فرغم المجاز الواضح لآلام وندوب التجربة الأمريكية فى فيتنام - ربما بسبب صورها وأصواتها ذات بالبناء بالغ الذكاء - لم ينجح "نهاية العالم الآن" فى أن يقول لنا الكثير عن هذه الحرب. وفى عام ١٩٦٨، عندما طرأت هذه الفكرة على ذهن كوبولا وجون

ميليوس، فإن مثل هذا الفيلم سوف يكون له تأثير ثورى، لكن بعد ما يزيد على عشر سنوات، كان جيل ما بعد الحرب يحتاج إلى أكثر من مجرد كابوس عن الحرب، كان يحتاج إلى الفهم. وقد يكون كثيرًا أن نطلب من فيلم ذى ثلاث ساعات أن يقدم مثل هذا التحليل، لكن "نهاية العالم" - طوال جدول تصويره شديد الإيلام - كان يعد بالقدر الكبير الذى لم يستطع فى النهاية تحقيقه.

وبشجاعة، استطاع كوبولا أن يستجمع قواه بسرعة، وفى ربيع عام ١٩٨٠ اشترى استوديوهات صامويل جولديون فى هوليوود، وكان قد حاول قبل عشر سنوات - بنجاح متواضع - أن يؤسس أستوديو بديلاً فى سان فرانسيسكو. وكان تحديه لبناء القوة فى هوليوود، عن طريق شركته "أمريكان زيوتروب" - قد نجح أساسًا خلف الستار، عندما دعم كوبولا الحياة الفنية لعدد من براعم السينمائيين الشباب.

وطوال الثمانينيات، قام بالتجريب فى عدد متنوع من الأساليب، ولم يحقق نجاحًا تجاريًا إلا نادرًا. لقد كان فيلم "واحد من القلب" (١٩٨٢) مهتمًا تمامًا بالمؤثرات الخاصة الكومبيوترية قبل سنوات عديدة من تطورها، لتصبح ممكنة تجاريًا. وفى عام ١٩٨٣ جاء فيلما "اللا منتمون" و"رامبلفيش" عن روايتين من تأليف إس إى هينتون، وقدم فيهما عددًا كبيرًا من الممثلين الذين سوف يصبحون مسيطرين فى هوليوود فى السنوات القليلة التالية. وكان "نادى القطن" (١٩٧٤) إعادة خلق طموحًا لفترة خاصة من تاريخ الفيلم الموسيقى الأمريكى، لكنه لم ينجح. لكن مع "بيجى سو تتزوج" (١٩٨٦) و"تاكر: الرجل وحلمه" (١٩٨٨) الذى كان مشروعًا فكر فيه طويلاً، حقق كوبولا رؤيتين مهمتين. وكان الأول رثاء دقيقًا لأواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، ورمزًا لذلك الجيل. أما الثانى فقد كان أول فيلم عن الأربعينيات يصنع منذ "الأب الروحى"، وأنشودة للمغامرة الأمريكية التى سوف تزيد أهمية عندما تصبح أكثر نضجًا وخبرة. وفى عام ١٩٩٠ أكمل كوبولا ثلاثية "الأب الروحى"، وحقق الجزء الثالث نجاحًا أقل من سابقيه. لكنه حقق بعض النجاح بوصفه مخرجا فى التسعينيات مع "دراكيولا كما كتبه برام ستوكر" (١٩٩٢) و"صانع المطر" (١٩٩٧) عن رواية ساحات القضاء لجون

جريشام، لكنه اختار أن يقضى معظم وقته فى الإنتاج - وصنع النبيذ - بدلاً من الإخراج. وسوف تنقضى عشر سنوات قبل أن يعود للإخراج مع "شباب بدون شباب" (٢٠٠٧)، وهو دراسة أخاذة عن التقدم فى العمر، وعمل بارع فى الميزانسين يقارن بأى من إنجازاته السابقة.

لم يكن ابتعاده الطويل عن الإخراج غير عادى، ورغم أن جيل السبعينيات وصل إلى النضج فى زمن كان فيه المخرج هو ملك صناعة الأفلام بدعم من نقاد سينما المؤلف فى أمريكا وأوروبا معًا، فإن كل المخرجين النجوم - سبيلبيرج، وكوبولا، وسكورسيزى، ولوكاس- قد قضوا معظم أوقاتهم في الإنتاج (والكتابة) بقدر الإخراج خلال الأربعين عامًا الماضية. وفى الحقيقة أن لوكاس- الذى كان ربما كان أكثر السينمائيين تأثيرًا فى هذه الفترة - قد قضى اثنين وعشرين عامًا بين فيلمين أخرجهما، وهو وقت بالغ الطول بالنسبة لنظرية المؤلف!

ومن المفارقات أن واحدًا من تلاميذ كوبولا المبكرين، هو جورج لوكاس، كان أول من استطاع تحقيق حلم أستاذه فبعد فيلمه الأول THX 1138، وهو فيلم خيال علمى أنتجته شركة زيوتروب اجتذب القليل جدًا من الاهتمام الجماهيرى، تحول لوكاس فى عام ١٩٧٣ إلى "جرافيتى أمريكى"، وهو واحد من أكثر أفلام السبعينيات جماهيرية. ثم اتبع ذلك فى عام ١٩٧٧ بفيلم "حرب النجوم"، أكثر الفيلم إيرادات حتى ذلك الوقت، والذى أصبح من خلال أرباح حقوق ترخيص السلع المرتبطة (الدمى، والألعاب، التى-شيرت) أساسًا لإمبراطورية لوكاس "لوكاسفيلم ليمتد". ثم هجر لوكاس مقعد المخرج ليقوم بالتركيز على الإنتاج وإدارة شركته. ومن خلال أرباح "حرب النجوم" شيد شركة الإنتاج الخاصة به فى ماين كاونتى، إلى الشمال من سان فرانسيسكو، ومن خلالها عملها من ذلك الحين.

ومنذ الثمانينيات وحتى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين كان لوكاس يغنم من منجم الذهب فى "حرب النجوم" (فيلمان تاليان، ثم ثلاثة أفلام تسبق أحداثها الفيلم

الأول)، ومع ستيفن سبيلبيرج أسس سلسلة أفلام "إنديانا جونز" الناجحة فى الترفيه وجلب الربح. كما ازداد اهتمام لوكاس فى عالم المؤثرات الخاصة، التى كانت تزداد تطوراً طوال الثمانينيات، خاصة لنجاح أفلام مثل سلسلتين أنتجهما بنفسه. وكانت شركته "الضوء والسحر الصناعي" رائدة فى المؤثرات الرقمية، لتؤسس تقنية THX فى الصوت فى دور العرض.

لقد أعطتنا سلسلة "حرب النجوم" كتالوجًا عريضاً وذاخراً بالمعلومات عن تاريخ هوليوود. ومعظم عناصرها الجماهيرية لها أسلافها في كلاسيكيات العديد من الأنماط الفيلمية التى اتسمت بها الفترة الذهبية لهوليوود. إن "حرب النجوم" ليس مجرد فيلم خيال علمي، لكنه كان أيضًا أحيانًا فيلم ويسترن، وفيلمًا حربيًا، وقصة رومانسية تاريخية، وما إلى ذلك. وبالنظر إلى العديد من التفاصيل، والأساليب، وحيل السينما التى استعارها لوكاس من أسلافه المشهورين، أو الذين أراد توجيه تحية تكريم لهم، فإنه يمكن القول إن هذه الأفلام قد كسبت أكثر من أية سلسلة من الأفلام فى التاريخ الأمريكي. لقد كان لوكاس فى السابق يتصور سلسلة "حرب النجوم" على أنها مكونة من تسعة أفلام، تشبه إلى حد ما مسلسلات صباح السبت التى كان يتذكرها من أيام صباه. لكن الأمر استغرق منه ستة عشر عامًا ليعود إلى السلسلة، وكان آنذاك قد قرر أن يختصرها إلى ستة أفلام. وأثبت "حرب النجوم: الحلقة الأولى – تهديد الشبح" أنه حدث ثقافى من الدرجة الولى عند عرضه لأول مرة فى الولايات المتحدة فى ١٩ مايو ١٩٩٩، فقد اصطف الجمهور لعدة أيام لكى يحضر حفلة منتصف الليل، لتعلن عدة شركات فى وادى السليكون أن هذا اليوم أجازة ثقافية. وفى الحقيقة أن معظم الفنيين فى هذه الشركات قد نضجوا مع أسطورة "حرب النجوم"، بل ربما ساعدتهم على اتخاذ قرارات بشأن حياتهم المهنية.

وكان ستيفن سبيلبيرج يمضى مع لوكاس كتفًا بكتف، واحتل فيلم "الفك المفترس" (١٩٧٥) المكان الأول فى قائمة مجلة "فارايتى" لأكثر الأفلام إيرادات لفترة من الزمن،

حتى حل محله "حرب النجوم". وكان فيلم سبيلبيرج من نمط الخيال العلمي "لقاءات قريبة من النوع الثالث" - الذى عرض فى نهاية عام ١٩٧٧ بعد سبعة شهور من "حرب النجوم"، قد اقترب أيضًا من رأس القائمة. أما فيلم "١٩٤١" (١٩٧٩) فكان محاولة كوميدية تدور فى ذلك العام وكان أكثر تكلفة، لكنه فشل فى شباك التذاكر، وأعاد سبيلبيرج إلى الأرض لفترة.

وسرعان ما تعافى مع "غزاة تابوت العهد المفقود" (١٩٨١)، الذى كان أول فيلم فى سلسلة "إنديانا جونز"، ثم ارتفع سبيلبيرج عاليًا مرة أخرى مع "إى تى" (١٩٨٢)، ولم يفشل منذ ذلك الحين. لقد كانت الثمانينيات حافلة بسلسلة من النجاحات الكبرى والصغيرة، من "اللون القرمزى" (١٩٨٥) و"إمبراطورية الشمس" (١٩٨٧) و"دائمًا" (١٩٨٩)، والحلقات التالية من "إنديانا جونز" (١٩٨٤، ١٩٨٩، ٢٠٠٨). ومثل كوبولا ولوكاس، كان منتجًا نشطًا أيضًا، لأفلام مثل سلسلة "العودة إلى المستقبل"، وسلسلة "جريملينز" (الساحرات الشريرات)، والفيلم المهم "من ألقى التهمة ظلمًا على روجر رابيت" (١٩٨٨)، وأفلام أخرى. ولم يكن هناك تأثير أكبر على الثقافة الجماهيرية الأمريكية خلال الأربعين عامًا السابقة من جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرج اللذين كانا يتعاونان كثيرًا. وفى عام ١٩٩٣ حطم "حديقة الديناصورات" الرقم القياسى فى شباك التذاكر، بينما أثبت الاستقبال النقدى المميز لفيلم "قائمة شيندلر" أن سبيلبيرج يستطيع أن ينافس أفضل السينمائيين "الجادين" فى العالم. وزاد ذلك الاحترام عندما أتبع سبيلبيرج جهوده بفيلمين فى عام ١٩٩٧، هما الجزء الثانى "حدقة الديناصورات، العالم المفقود"، والدراما التاريخية البليغة عميقة الفكر "أميستاد"، الذى يعتمد على تمرد شهير للعبيد. وفى العالم التالى وجد للمرة الأولى موضوعًا يمكن فيه أن يجمع بين المادة والفرجة: "إنقاذ الجندى رايان"، وهو ملحمة مميزة عن الحرب العالمية الثانية. وفى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، استمر فى وضع تنويعة من الأفلام، على سبيل المثال أفلام الخيال العلمى "الذكاء الاصطناعى" (٢٠٠١) و"تقرير الأقلية" (٢٠٠٢)، والدراما التاريخية "ميونخ" (٢٠٠٥)، والدراما الأكثر حميمية فى "أمسكنى

لو استطعت" (٢٠٠٢) و"المطار" (٢٠٠٤)، وربما الحلقة الأخيرة من "إنديانا جونز ومملكة الجمجمة الذهبية" (٢٠٠٨)، الذى أعاد هاريسون فورد إلى الأضواء.

أما روبرت ألتمان فقد كان أكبر بعشر سنوات من هؤلاء المخرجين المنتجين، واستطاع أن يتعايش فى تحالف صعب مع الأستوديوهات، ونجح إلى حد ما فى صنع أفلامه بهذه الطريقة، وكان واحدًا من أكثر المخرجين المعاصرين أصالة. وأفلامه تتسم بالمغامرة، مثل "ماش" (١٩٧٠) الذى أسس طابع جيل كامل (وضمن لألتمان حرية فنية خلال ذلك). وكان "ماكابى ومسز ميللر" (١٩٧١) الويسترن الأساسى الأكيد لتلك الفترة، مثلما قدم "الوداع الطويل" (١٩٧٢) و"لصوص مثلنا" (١٩٧٤) نسختين أصليتين لنمط كل منهما: فيلم المخبر السرى والفيلم نوار على الترتيب.

وجاء إنجاز ألتمان الأكبر فى الثمانينيات فى فيلم "ناشفيل" (١٩٧٥)، وهو فيلم أصيل غير عادى لمس الجذور الأسطورية فى الوعى الأمريكى خلال قرنين من الزمن. كما أثار "بافالوبيل والهنود" (١٩٧٦) بعض الأسئلة المثيرة للاهتمام حول الطريقة الأمريكية فى الحياة. ولعل مساهمة ألتمان الرئيسى فى "هوليوود الجديدة"، كانت طريقته فى العمل، فبينما كان النجوم من المخرجين يستغرقون سنوات من الإعداد لأعمالهم العظيمة، كان ألتمان يصنع فيلمًا كل تسعة شهور خلال ذروة حياته الفنية فى السبعينيات. ونادرًا ما كانت أفلامه تجلب إيرادات عالية فى شباك التذاكر، لكنها فى المتوسط كانت تغطى تكاليفها. وفى بعض الأحيان جاءت مثيرة للاهتمام مثل "زفاف" (١٩٧٨)، وساحرة أحيانًا أخرى مثل "عاشقان متلائمان تمامًا" (١٩٧٩)، وفى أحيان نادرة فنية إلى حد كبير مثل "خماسية" (١٩٧٨)، لكنها كانت دائمًا – فى الأغلب – مشبعة بحس السينما والذكاء الإنسانى، وهنا من هذه الأفلام الكثير.

واستمر ألتمان فى الثمانينيات، وباع شركته "ليونز جيت"، ليحول اهتمامه إلى المسرح ويخرج عددًا قليلاً من الأفلام المقتبسة عن مسرحيات، قبل أن يعود بقدر معقول من النجاح فى عام ١٩٩٢ فى فيلم "اللاعب"، وهو هجاء ساخر بارع لهوليوود المعاصرة، ويحتشد بالنكات عنها ونجح فى ذلك. أما "طرق مختصرة" (١٩٩٣) فقد

جلب ردود أفعال متباينة، لكنه عاد إلى مستواه فى "مستعد للارتداء" (١٩٩٤)، وهو هجاء ساخر لصناعة "الموضة"، بنسيج سيميوطيقي فرنسي خالص، و"بسكوتة الحظ" (١٩٩٩) الذى كان كوميديا تتوجه إلى الجمهور. وفى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين حق نجاحًا مع "حديقة جوسفورد" (٢٠٠١)، الذى استكشف العادات الاجتماعية الإنجليزية الفريدة، ثم "رفيق منزل المراعى" (٢٠٠٦) الذى كان احتفاء بالبرنامج الإذاعى المتفرد لجاريسون كيلور، وتوفى ألتمان فى عام ٢٠٠٦.

واستبق جون كاسافيتيس استقلالية المخرجين المعاصرين بفيلمه المهم "ظلال" (١٩٥٩)، وعاد إلى الإنتاج المستقل بعد عشر سنوات فى "وجوه" (١٩٦٨)، ثم أزواج" (١٩٧٠)، و"مينى وموسكويتز" (١٩٧١)، و"امرأة تحت التأثير" (١٩٧٤)، وهذا الفيلم الأخير كان أثر أفلامه جماهيرية. ثم اتبع ذلك بعدد من الدراسات لفن التمثيل فى أفلام لم يرها إلا عشاق كاسافيتيس الواعين مثل "مقتل كاتب رهونات صينى" (١٩٧٦) الذى جذب بعض الاهتمام. ورغم الأسلوب الصعب، الذى يعتمد على الارتجال والعلاقة القوية بين الممثلين، كان كاسافيتيس قادرًا على تمويل وإكمال أفلامه دون اللجوء لأموال الشركات الكبرى. ولأنه هو نفسه كان ممثلاً محترفًا قديرًا، فقد استطاع الحفاظ على حياة موازية مثمرة بوصفه مخرجا مستقلا، لذلك احتل مكانًا متفردًا فى تاريخ السينما الأمريكية المعاصرة. وتوفى فى عام ١٩٨٩ .

وكان بول مازورسكى واحدًا من المخرجين الذين نضجوا خلال السبعينيات، ونجح إلى حد ما داخل نظام الأستوديو. وركز مازورسكى على كوميديا الإنسانية فى سلسلة طويلة من الأفلام المثيرة للاهتمام، مثل "بوب وكارول وتيد وأليس" (١٩٦٩)، و"أليكس فى بلاد العجائب" (١٩٧٠)، و"بلوم عاشقة" (١٩٧٣)، وهارى وتونتو" (١٩٧٤)، و"المحطة التالية قرية جرينويتش" (١٩٧٦)، وجميعها قدم كوميديا هادئة فى الوقت الذى وصفت فيه أساليب الحياة المعاصرة. وكان "امرأة غير متزوجة" (١٩٧٨) هو أكثر أفلام مازورسكى جماهيرية. إذ لحق بالموجات النسوية فى ذروتها. أما "ويلى وفيل" (١٩٨٠) فكان تلخيصًا لاهتماماته، ومحاولة مثيرة للاهتمام للتعليق حول مصدره الروحى، وهو فيلم تروفو "جول وجيم". وخلال الثمانينيات، استمر مازورسكى بفيلم

"العاصفة" (١٩٨٩)، الذى كان إعادة صنع جريئة لمسرحية شكسبير، و"موسكو على نهر هادسون" (١٩٨٤) من بطولة روبن ويليامز فى دور مهاجر روسى، و"أعداء، قصة حب" (١٩٨٩)، الذى كان ذكرى ذات أصداء للظل الذى يلقيه الهولوكوست على نيويورك. لقد كان مازورسكى ممثلاً ومؤديًا للنكات فى الخمسينيات والستينيات، وكان أول أفلامه فى فيلم ستانلى كوبريك "الخوف والرغبة" (١٩٥٣)، كما أدى دوراً فى فيلم ريتشارد بروكس المهم "غابة الأسفلت" (١٩٥٥). وفى التسعينيات، قام بالتمثيل أكثر من الإخراج، رغم نجاح فيلمه لشركة "إتش بى أوه" عن سيرة الحياة "وينشيل" (١٩٩٨).

ومن المخرجين الذين لم يحصلوا على ما يستحقون من تقدير فى السبعينيات مايكل ريتشى Michael Ritchie، فى "متسابق على المنحدر" (١٩٦٩)، و"المرشح" (١٩٧٢)، و"ابتسامة" (١٩٧٥)، و"دببة الأخبار السيئة" (١٩٧٦)، و"نصف خشن" (١٩٧٧)، وهى أفلام تجمع بين التقنيات التسجيلية والأبنية الروائية، لكى يحقق مزيجًا غير عادى. ويظل "النسخة الأولى" (١٩٧٢) مجازًا ذكيًا بارعًا عن أمريكا الحديثة، ومازال له مغزاه، وكان يجب أن ينال تقديراً أوسع، وتوفى فى عام ٢٠٠١.

وليس هناك من نجح فى التحكم فى مضمون وشكل أفلامه أكثر من وودى ألين، وبعد أن أكمل سلسلة من النجاحات الكوميدية فى أوائل السبعينيات، مثل "موز" (١٩٧١) و"النائم" (١٩٧٣) و"الحب والموت" (١٩٧٥)، اكتشف أصداء جديدة واهتمامًا نقديًا جديداً فى عام ١٩٧٧ بفيلم "آنى هول". وأتبع ذلك بفيلم أسىء تخطيطه بوصفه دراسة أوروبية تعتمد على المحاكاة عن قلق المثقفين، فى فيلم "داخلى" (١٩٧٨)، وكان تأثيره الرئيسى هو أن من الصعب على وودى ألين أن يكون التلميذ الجاد لإنجمار بيرجمان. ثم عاد ألين إلى عالمه فى "مانهاتن" (١٩٧٩). واستمر فى الثمانينيات، ليصنع مجموعة متسقة من الأفلام كان أهمها "ذكريات ستارداست" (١٩٨٠)، و"زيليج" (١٩٨٣)، و"دانى روز من برودواى" (١٩٨٤)، و"زهرة القاهرة القرمزية" (١٩٨٥)، وهانا وشقيقاتها" (١٩٨٦)، و"أيام الراديو" (١٩٨٧)، و"أليس" (١٩٩٠)، وجميعها تعكس حساسية المثقف النيويوركى. وفى عام ١٩٩٢ عاش فترة صعبة، عندما أصبحت علاقته

مع ميا فارو مادة خصبة لصحافة الفضائح التليفزيونية، وبدا الواقع أكثر غرابة من الخيال. ولكنه مع دايان كيتون مرة أخرى (التى كان لها حضور متفرد فى "آنى هول") عاد إلى مستواه فى "غموض جريمة القتل في مانهاتن" (١٩٩٣). أما "رصاصات فوق برودواى" (١٩٩٤) و"أفروديت الكاملة" (١٩٩٥) فكانا كوميديا خفيفة، لكنهما حصدا عدداً معقولاً من ترشيحات الأوسكار. وكان أول فيلم كوميديا موسيقية له هو "الجميع يقولون إنهم يحبونك" (١٩٩٦)، الذى كان فيلماً جماهيرياً، لكن القلق القديم طفا على السطح مرة أخرى فى "تفكيك هارى" (١٩٩٧) و"مشهور" (١٩٩٨)، وكلاهما كان له ردود أفعال متباينة. وأعماله فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين كانت – حتى كتابة هذه السطور غير مميزة، ومع ذلك نجح وودى ألين عبر أربعة عقود فى أن يصنع نوعه الخاص من الأفلام، فهو فنان مستقل متميز فى صناعة لا ترحب بذلك كثيراً.

لقد تشكلت مجموعة النجوم المميزين فى السينما الأمريكية فى السبعينيات من أمثال ألين وآلتمان، وبوجدانوفيتش، وكاسافيتيس وكوبولا، ولوكاس، ومازورسكى، ونيكولز، وسكورسيزى، وسبيلبيرج، وريتشى، لكن كان هناك آخرون من تلك الفترة ظلت أعمالهم باقية، مثل ألان جيه باكيولا، وسيدنى بولاك، وجون كورتى، وفيليب كاوفمان، وهال أشبى، وميل بروكس.

وازدهرت السينما التسجيلية فى السبعينيات، وإلى جانب السينمائيين السابق ذكرهم، يجب أن نذكر أيضاً هاسكيل ويكسلر، وسول لانداو، وبيتر دافيز، وإيميل دى أنطونيو. وكان ويكسلر مصوراً سينمائياً قديراً، وأخرج واحداً من أهم الأفلام فى الستينيات، وهو "متوسط البرودة" (١٩٦٩)، الذى جمع ببراعة بين انكسار القلب فى مؤتمر الحزب الديمقراطى فى شيكاجو فى عام ١٩٦٨، وبحث واضح المعالم للعلاقة بين الوسائط (وسائل الأعلام) والسياسة.

وكان لانداو Landau مسئولاً عن عدد من الأفلام اللا روائية البارزة، مثل "مقابلة مع الرئيس ألليندى" و"تقرير عن التعذيب فى البرازيل" (كلاهما فى عام ١٩٧١)، وكان فى الأغلب يعمل مع ويكسلر. وتخصص دى أنطونيو فى فيلم التجميع، ببناء دراسات

ذات وجهة نظر من لقطات صورها آخرون، مثل "نقطة نظام" (١٩٦٣) عن لجنة التحقيق الماكارثية، و"الطاحونة" (١٩٧١) حول ريتشارد نيكسون، و"لوحة الفنانين التشكيليين" (١٩٧٢) وهو فيلمه غير السياسى الوحيد. واجتمع دى أنطونيو مع ويكسلر فى تصوير فيلم "أندرجراوند" (١٩٧٦)، عن الهاربين السياسيين الأمريكيين من منظمة "ويدز" المضادة للحرب".

وكان فيلم بيتر دافيز Peter Davis التسجيلي دراسة عن العلاقة المؤلمة بين الولايات المتحدة "قلوب وعقول" (١٩٧٥)، وهو يظل واحداً من أهم الأفلام اللا روائية الأمريكية منذ عام ١٩٦٠ إنه لا يقدم فقط الكثير من المعلومات البصرية المهمة، ولكن لأنه يحتشد بالشجن حول موضوعه، لذلك كان له تأثيره العاطفي على الجمهور بالإضافة للتأثير الفكرى.

كما أثبت الشكل التسجيلى أنه أرض ملائمة لعدد من المخرجات من النساء فى السبعينيات، مثل جويس شبرا Joyce Chopra، ومارتا كوليدج Martha Codidge، وجوليا رايشيرت Julia Reichert، وأمالى تشايلد Amalie Rothschild، وكلوديا فايل Claudia Weill، ونيل كوكس Nel Cox، وسيندا فايرستون Cinda Firstone، وباربرا كوبيل Barbrara Kopple، وأخريات. ومعظم هؤلاء المخرجات وجدن شكل السيرة الذاتية مفيداً لدراسة الأمور النسوية. وفى عام ١٩٧٨ صنعت كلوديا فايل فيلمًا روائيًا طويلاً مهمًا كأول أعمالها، وهو "الصديقات"، الإنتاج المستقل الذى قدم نوعًا من الحساسية المباشرة والأسلوب البسيط، الذى ميز السينما اللا روائية المستقلة فى أواخر العشرينيات. وفى الثمانينيات وصلت إلى جمهور عريض بوصفها مخرجة لسلسل من علامات المسلسلات التليفزيونية هو "حاجة وثلاثين". أما شوبرا، وكوليدج، ورايشيرت، فقد ساروا فى مسارات مماثلة، بالجمع بين الأفلام الروائية الطويلة أحيانًا مع عمل منتظم بشكل أو بآخر فى التليفزيون.

وفى عام ١٩٧٦ أعطانا "هارلان كاونتى" من إخراج باربرا كوبيل صورة حيوية مؤثرة للنساء والرجال الذين كانوا يناضلون من أجل ظروف عمل أفضل فى ذلك المركز

للتعدين، بعد أربعين عاماً من معارك العمالة الطاحنة فى الثلاثينيات، والتى أعطت هذا المكان اسم "هارلان الدموية اللعينة". لم تستخدم كوبيل الناس الحقيقيين لكى تقدم آراء سياسية محددة، إنما أعطتهم الحرية لاكتشاف والكشف عن وجهة نظرهم هم الحقيقة، وخلال ذلك فإن الناس العاديين (بتلك القوة غير العادية، والالتزام، والحس المرح) أصبحوا نجوماً سينمائيين لفترة قصيرة من الزمن. فاز الفيلم بأول جائزتى أوسكار لكوبيل، مما جعله نموذجاً للأسلوب التسجيلى الدرامى فى أواخر السبعينيات والثمانينيات، وحصلت كوبيل فى فترة لاحقة على اهتمام خاص بفضل "آل هامبتون"(٢٠٠٢) و"اخرس وغنِ" (٢٠٠٦).

نموذج ما بعد الحداثة: الديمقراطية، والتكنولوجيا، ونهاية السينما

ما هو مثير للفضول حول فترة الثلاثين عاماً الأخيرة هو أنه لم يظهر جيل جديد من المخرجين الشباب، لكى يتحدى سينما السبعينيات. ورغم التغيرات الهائلة فى صناعة السينما (والعالم) خلال هذه الفترة، ظلت الأفلام على حالها: لقد كان هناك "حرب النجوم" فى فترة ما، و"حرب النجوم" الآن، و"حرب النجوم" بعد ذلك. وبمعنى ما، فلم يكن هناك القليل لأكتب عنه منذ الطبعة الثانية من الكتاب فى عام ١٩٨١.

ويظل الهوس بصنع أجزاء تالية من الأفلام هو المسيطر، على الأقل فى صناعة السينما الأمريكية، وأصبح حلم كل منتج هو الحصول على فيلم يصلح أن تكون له أجزاء تالية، حيث الموقف، وخط القصة، والشخصيات، تسمح بسلسلة من الأفلام، ومن غير المحتمل أن يتجاوز أى مخرج الرقم القياسى الذى حققه ألبيرت "شابى" بروكلى فى سلسلة جيمس بوند التى بدأت فى عام ١٩٦٢ مع "دكتور نو"، واستمرت إلى ما يزيد عن أربعين عاماً وستة ممثلين تناوبوا على أداء بوند. (كان شيرلوك هولمز هو الآخر الوحيد الذى لعبه عدد أكبر من الممثلين). لكن سلسلة أفلام أكشن مثل "٤٨ ساعة"، و"شرطى بيفرلى هيلز"، والسلاح الفتاك"، (وداى هارد – العنيد"، وسلاسل

أفلام الخيال العلمى مثل "مسار النجوم" و"كائنات فضائية"، كانت تحاول أن تتجاوز إيرادات جيمس بوند. (من هذه المجموعة، يبرز فيلم "كائن فضائى"، لأن البطلة امرأة هى سيجورنى ويفر، ولأنه فاز بجائزة خلق سلسلة من عناوين الأفلام: "كائن فضائى"، و"كائنات فضائية "، و"كائن فضائى ٣"، و"بعث الكائن الفضائى").

وعندما لا تقوم هوليوود بصنع أجزاء تالية، فإنها تصنع إعادات جديدة لأفلام سابقة، أو برامج تليفزيونية، مثل "الهارب" و"بيفرلى هيليبيلى" (١٩٩٣)، و"عائلة فلينستون" (١٩٩٤)، و"فيلم برادى بانش" (١٩٩٥)، و"المهمة المستحيلة" و"الرقيب بيلكو" (١٩٩٦)، و"مفقود فى الفضاء" (١٩٩٨)، و"رجلى المفضل من المريخ"، و"وايلد وايلد ويست"، و"فرقة مود" (١٩٩٩)، و"ميامى فايس" (٢٠٠٦)، و"هات سمارت" (٢٠٠٨)، وأحيانًا - وهذا مدهش - أفلام أوروبية، مثل "ثلاثة رجال وطفل" (١٩٨٧)، و"سومرزبى" (١٩٩٢)، و"عطر امرأة" (١٩٩٢)، و"ويكر بارك" (٢٠٠٤). وليس هناك دليل أفضل على أن الثقافات السينمائية العالمية تمتزج بسرعة، من هذا الاهتمام الأوروبى غير المعتاد الذى أبدته هوليوود تجاه الأفلام الأوروبية الناجحة. وليس هناك دليل واضح من إفقار ثقافتنا الجماهيرية من الموجة التى لا تنتهى من البرامج التليفزيونية التى تتحول إلى أفلام (إلا إذا كانت سلسلة من الأفلام التى تتحول إلى مسرحيات موسيقية فى برودواى).

ويبدو المخرجون الأوروبيون الآن ينتقلون دون جهد من ثقافتهم الخاصة إلى هوليوود، والعودة مرة أخرى فى بعض الأحيان. لقد صنع بول فيرهوفين Paul Verhoe-ven دراما تاريخية ونمراً من شرائح الحياة فى وطنه هولندا، لكنه أصبح فى هوليوود مخرجًا مهمًا للخيال العلمى والأسلوبية المتوجهة للأكشن، مثل "الشرطى الآلى" (١٩٨٧)، و"الاستدعاء الكامل" (١٩٩٠)، ثم ارتاد عالم الجنس الصريح فى "غريزة أساسية" (١٩٩٢) و"فتيات الاستعراض" (١٩٩٥). وفى فرنسا كان باربيه شرودر ناقداً فى "كراسات السينما" وشريكًا لإيريك رومير، وفى هوليوود صنع دراما معقدة

هي "عكس الحظ" (١٩٩٠). ووجد بعض المخرجين البريطانيين - مثل ألان باركر، وستيفن فريزر، ومايكل أبتيد، وريدلي سكوت، وتوني سكوت - بشكل متزايد عملاً في هوليوود، ولحق بهم زملاء أستراليين في الثمانينيات والتسعينيات. وبحلول العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، كانت هوليوود منفتحة تماماً أمام الأجانب عنها، وأصبح في العادة من الصعب أن تعرف موطن فيلم ما.

والأفلام التي يصنعها طواقم عالمية تتزايد انقساماً إلى خطي إنتاج منفصلين. فرغم أنه كان يجب على هوليوود أن تعطي تركيزاً لجيل زيادة معدل المواليد، هذا الجيل الذي ولد في الأربعينيات والخمسينيات وتقدم الآن في العمر، فإنها تستمر على تركيز معظم جهودها على الجمهور الذي يتراوح بين ثلاثة عشر عاماً وأربعة وعشرين عاماً. وهناك فيلمان من أوائل الثمانينيات تنبأت بدقة بهذه الأسواق: "إي تي" (١٩٨٢)، لسبيلبيرج، الذي كان نموذجاً أولياً لفيلم خيالي من نوعية الأكشن والمغامرات من بطولة أطفال. وفيلم لورانس كاسدان "الارتعاشة الكبرى" (١٩٨٣)، الذي كان نموذجاً لميلودراما منتصف العمر من الطبقة الوسطى المعاصرة، التي تحتشد بها أرفف محلات الفيديو.

لقد كان النمط الفيلمي السائد في الثمانينيات والتسعينيات هو فيلم الأكشن والمغامرات، الذي يعتمد قليلاً جداً على الشخصية وتطورها، لذلك كان يسمح بأن تكون له أجزاء تالية، واستغل التطور و لتعقيد المتزايدين لصناعة المؤثرات الخاصة الهوليوودية التي أصبحت الآن رقمية. وهذه الأفلام تتسم بقشرة رفيعة من الفانتازيا والخيال العلمي، مما يعطي المتخصصين في هذا المجال فرصة استعراض مهاراتهم، لذلك تنجح أفلام الأكشن المعاصرة في استغلال الاحتياج العميق للإثارة والعنف. لقد تربى جيل أمام التليفزيون جالساً على الأريكة وهو يأكل البطاطس المقلية، خلال مشاهدته للتليفزيون الذي لا يتوقف، وقد اكتشف هذا الجيل أن الشاشة العريضة، والصوت المجسم، والأكشن الخفيف، هي أسباب أفضل للابتعاد عن شاشة التليفزيون

لبضع ساعات من أجل شاشة أكبر فى المالتيبلكس المحلى. وذلك النشاط المكثف لأفلام الأكشن النمطية يشكل نقيضًا للسلبية التى يفرضها التليفزيون. وبالطبع، فإن واقع "افتراضى" بديل، مثل ألعاب الفيديو المحمومة التى تمثل المنافس الرئيسى فى إيرادات الترفيه والتسلية لجمهور المراهقين والأطفال الآن.

وعندما أسس أكثر من نجم ناجح فى الثمانينيات التسعينيات - هو أرنولد شوارزينيجر - نفسه بوصفه نموذجا للشخصية السينمائية فى تلك الفترة، بدأ خسوف الممثلين الأكثر تنوعًا وموهبة من السبعينيات، مثل روبرت ريد فورد، وجاك نيكولسون، وروبرت دى نيرو.

لقد بدأ شوارزينيجر ببطء، وظهر فى عام ١٩٧٦ فى فيلم تسجيلى عن رافعى الأثقال هو "مضخة الحديد"، وبعد ذلك قام ببطولة أفلام مبارزات خيالية مثل "كونان الهمجى" (١٩٨٢) و"كونان المدمر" (١٩٨٤)، ثم وصل إلى شهرة حقيقية فى "المدمر" (١٩٨٤)، الذى أسس أيضًا الحياة الفنية للمخرج جيمس كاميرون. وفى هذا الفيلم استخدمت اللكنة النمساوية جيداً ببعض جمل الحوار التى لا تنسى، مثل "سوف أعود". (كان مقبولاً تلك اللكنة لأن البطل ليس إلا روبرت - المترجم). لقد اجتمع عمل المؤثرات الخاصة المكثف، والحوار القليل، والحبكة شبه الأسطورية، لكى تضع معًا طابع هذا النمط الفيلمى. وكان الجزء الثانى "المدمر ٢" (١٩٩٢، أيضًا من إخراج كاميرون)، والذى زاد من استخدام التقنيات الكومبيوترية.

ولأن شوارزينيجر لاعب كمال سابق - وهى رياضة أكثر اهتمام بصورة الرياضى أكثر من قيامه بأى نشاط رياضى - فقد كان ملائمًا - وإن كان ذلك يحمل مفارقة - بوصفه بديلا لنا فى العالم الافتراضى للأكشن على الشاشة. ونال الجنسية الأمريكية بفضل زواجه فى عام ١٩٨٦ من ماريا شرايفر، ابنة أخت جون إف كينيدى. وقتل ما يزيد على ٣٠٠ شخص على الشاشة، بينما حصدت أفلامه ما يزيد على مليار دولار، قبل أن يتحول إلى عالم السياسة، ويقوم بدور "المحافظ"

ولكي يحصل شوارزينيجر على هذه المكانة الفريدة في هوليوود، كان عليه أن ينتصر على منافسه الأقوى، سيلفستر ستالوني، الممثل الكاتب الذي كان مسئولاً عن إعادة اختراع نمط فيلم الأكشن. (كان بروس لي - نموذج السبعينيات لبطل الأكشن في السبعينيات - قد مات قبل أن يتحدد شكل هذا النمط الفيلمي. كما أن ابنه براندون - الذي كان من الممكن أن يكون منافسًا في التسعينيات - قد مات شابًا). لم يكن ستالوني يحرز نجاحًا بوصفه ممثلا حتى كتب بنفسه سيناريو فيلم "روكي" (١٩٧٦)، الذي نال نجاحًا نقديًا وجماهيريًا، وضمن له استمراره حتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين بخمسة أفلام تالية من "روكي". كما أن السلسلة نجحت أيضًا عن "رامبو"، والتي بدأت في عام ١٩٨٢ بفيلم "الدم الأول". نقلت فيلم الأكشن من عالم الملاكمة الواقعي إلى حد ما إلى فانتازيا الفارقة في الانتقام. وكانت هذه الأفلام لا تستخدم عنصر الخيال العلمي، ومؤثراته الخاصة، واختارت أن تقدم شخصًا أمريكيًا قويًا، وهو ما ترك الباب مفتوحًا أمام شوارزينيجر وجيمس كاميرون لتطوير هذا النمط. لكن شوارزينيجر فشل في عام ١٩٩٣ مع فيلم "آخر أبطال الأكشن"، بينما عاد ستالوني إلى صدارة شباك التذاكر مع فيلم "متسلق الجبال"، وكوميديا الخيال العلمي "رجل الهدم"، وأعيد التوازن في قوة هذين النجمين. وعبر السنوات القليلة التالية أحرز شوارزينيجر تقدمًا مرة أخرى مع أفلام مثل "أكاذيب حقيقية" (١٩٩٤) و"الماحي" (١٩٩٦)، بينما تراجع ستالوني مع "القاضي دريد" (١٩٩٥) و"ضوء النهار" (١٩٩٦). وعند نهاية عقد التسعينيات، قدم كل منهما أدوار شخصيات (وليس حركة أو أكشن - المترجم)، شوارزينيجر في دور الشرير في فيلم "باتمان وروبين" (١٩٩٧)، وستالوني كأداء صوتي في فيلم التحريك "النملة زى" (١٩٩٨).

وكان للنجمين منافسون خلال تلك الفترة، مثل بروس ويليز في سلسلة "داي هارد" و"أرماجيدون" (١٩٩٨)، كذلك فريق ميل جيبسون وداني جلوفر في أربعة أفلام من "السلاح الفتاك" بين عامي ١٩٨٧ و١٩٩٨ لكنه أيًا من هؤلاء الثلاثة لم يأخذ هذا النمط الفيلمي بجدية كافية.

فقد خبا الجميع في النهاية أمام نجم أكثر شباباً بكثير، هو ويل سميث، الذي حول نجوميته بوصفه مغني راب مراهق إلى سلسلة تليفزيونية ناجحة هي "الأمير الجديد لبيل إير" (١٩٩٠-١٩٩٦)، بينما كان يقوم بين الحين والآخر بأداء أدوار جادة في الأفلام مثل "ست درجات من الانفصال" (١٩٩٣). وعندما انتهت السلسلة التليفزيونية دخل عالم أفلام الأكشن والمغامرات في "يوم الاستقلال" (١٩٩٦)، ثم احتل مكانة في مجال أفلام الصيف طول آخر التسعينيات، مع "الرجال في الثياب السوداء" (١٩٩٧)، و"عدو الدولة" (١٩٩٨)، و"وايلد وايلد ويست" (١٩٩٩). ومع فيلم سيرة الحياة "علي" (٢٠٠١)، بدأ سميث يأخذ أدواراً غير متنوعة، ويحقق نجاحاً نقدياً مع أفلام مثل "السعي إلى السعادة" (٢٠٠٦) و"أنا أسطورة" (٢٠٠٧).

وإذا كانت أفلام الأكشن تبدو غالباً جولات خيالية في مدينة ملاهٍ، فليس ذلك من المصادفة. إن البعض منا يشاهد الأفلام لنفس الأسباب تقريباً التي نذهب بسببها إلى مدن الملاهي، كما أن مدن الملاهي أصبحت مملوكة بشكل متزايد لشركات سينمائية، والأفلام تعلن عن هذه المدن. ووصلت هذه النزعة إلى ذروتها في احتفاء آخر بتقنيات المؤثرات الخاصة المعاصرة، وذلك في فيلم ستيفن سبيلبيرج "حديقة الديناصورات" (١٩٩٣)، وهو فيلم عن حديقة ملاهٍ مستقبلية، مما أدى إلى تزايد زيارة مثل هذه الملاهي، بالإضافة إلى وجود إمكانية لأفلام لاحقة تدر ربحاً.

واستمرت أشباه الأساطير في كتب القصص المصورة الأمريكية في إثارة اهتمام سينمائيي هوليوود، مثل "سوبرمان" وأجزائه التالية، التي تبعها فيلم تيم بيرتون "باتمان" (١٩٨٩) وأجزاؤه التالية، وفيلم وارين بيتي "ديك تريسي" (١٩٩٠). وهذا الفيلم الأخير، مع موسيقى ستيفن سوندهايم، أكد على الاستكشاف عميق التفكير لأساطير الثلاثينيات. أما الفيلم الأول فقد عزز سمعة مخرج كان آنذاك شاباً، وكان قد بدأ فناناً للتحريك في شركة ديزني.

وجذب بيرتون الاهتمام لأول مرة مع "المغامرة الكبرى لبي وي" (١٩٨٥) و"بيتلجوس" (١٩٨٨)، وهما فيلمان يعتبران تجارب غير عادية في جعل فيلم الأكشن

بالتمثيل الحقيقى يتلاءم مع تبسيط وحدود أفلام الكارتون. وبالقرب من نهاية العقد، التقى التمثيل الحى والتحريك رمزيًا وتقنيًا، ونحن الآن قد يكون لدينا ممثل يهودى حقيقى يلعب دور رئيس الولايات المتحدة، فربما ليس من الغريب أن يزداد التشوش بين الصورة والواقع. لقد جعلتنا الثمانينيات مستعدين للعصر الرقمى وتغيير الأشكال اللذين بدآ فى التسعينيات، لذلك فإنه ليس هناك صورة تمكن الثقة بها، بصرف النظر عن إذا ما كانت تبدو أصيلة.

وتزايدت الصور المولدة كمبيوتريا (CGI) بسرعة فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، لذلك تراجع أبطال شركة القصص المصورة "دى سى"، وتفوق عليهم أبطال شركة "مارفيل" الأكثر عنفًا، وقاد فيلم "رجال أكس" (٢٠٠٠، برايان سينجر) الطريق، وتبعه مباشرة "سبايدرمان" (٢٠٠٢، سام ريمى)، "هالك" أو "الرجل الأخضر" (٢٠٠٣، أنج لى)، و"الأربعة المدهشون" (٢٠٠٥، تيم ستورى)، والعديد من الأفلام التالية. ويعد ذلك الهجوم من ستان لى وطاقمه المتباين (من شركة مارفيل – المترجم)، حاولت شركة "دى سى" مرة أخرى أن تعود فى منتصف العقد، فى أفلام مثل "باتمان يعود" (٢٠٠٥، كريستوفر نولان)، و"سوبرمان يعود" (٢٠٠٦، برايان سينجر)، لكن فيما يبدو الآن أن جمهور المراهقين يميل أكثر إلى "عالم مارفيل". وأصبحت الآن الأفلام التى تعتمد على مسلسلات القصص المصورة شائعة (وتدر أرباحًا) حتى إنها يمكن أن تشكل نمطًا فيلميًا خاصًا بها. وعليك أن تتذكر أن شخصيات هذه القصص منذ أكثر من خمسين عامًا، ومن الملاحظ أنها وجدت إعجابًا بعد ذلك بجيلين. وعندما أراد بينتون وديفيد نيومان لأول مرة العثور على فكرة لبناء مسرحية موسيقية فى برودواى حول بطل من "ثقافة البوب" (وكان ذلك فى مسرحية "إنه طائر، إنه طائرة، إنه سوبرمان" (١٩٦٦)، فشلت هذه التجربة. لكن يجب أن ننسب إليهما الفضل فى أنهما كانا أول من وجد إمكانية فى عالم القصص المصورة.

وهذا الارتباط المتزايد (بين العالم الحقيقى وعالم التحريك – المترجم) تأكد مع فيلم روبرت زيميكيس الجديد والذكى "من ألقى التهمة ظلمًا على روجر رابيت"

(١٩٨٨)، الذى كان موضوعه الصدام بين عالمين: التمثيل الحقيقى وواقع الكارتون. وأفلام زيميكيس الأخرى تتضمن ثلاثية "العودة إلى المستقبل" (١٩٨٥، ١٩٨٩، ١٩٩٠)، وفيلمًا من بطولة مايكل دوجلاس هو "رومانسية الصخر" (١٩٨٤)، وجميعها يعرض حساسية ما بعد حداثية جديدة ومنعشة. ثم جاء "فوريست جامب" (١٩٩٤) و"ملقى على الشاطئ" (٢٠٠٠)، وكل منهما دراسة متفردة عن الشخصية، وجذب الخيال الجماهيرى. ثم أصبح زيميكيس مفتونًا بتقنية التحريك باقتناص الحركة فى "القطار القطبى السريع" (٢٠٠٤) و"بيولف" (٢٠٠٧).

وإذا كان ستيفن سبيلبيرج وجورج لوكاس قد استحقا عن حق أن ننسب إليهما تأسيس أساطير الأفلام المعاصرة، فإن مخرجين مثل زيميكيس Zemeckis وإيفان ريتمان Ivan Reitman لعبوا فى ذلك الأمر دورًا أيضًا. لقد قام فيلم ريتمان "طاردو الأرواح الشريرة" (١٩٨٤) بتطبيق الفكاهة على فيلم رعب بطريقة جديدة ومتفردة. وكانت أفلامه مع شوارزينيجر مثل "توائم" (١٩٨٨) و"شرطى الحضانة" (١٩٩٠) مساهمة فى تعميق صورة النجم، كما كانت حكايته السياسية "ديف" (١٩٩٣) اختراقًا للوعى السياسى الهش فى التسعينيات. أما فيلم "صديقتى السابقة الخارقة" (٢٠٠٦) فقد استكشف بذكاء مواضعات النمط الفيلمى للأبطال الخارقين.

وبدأ هارولد راميس Harold Ramis ببطولة والاشتراك فى كتابة "طاردو الأرواح الشريرة"، ثم استمر فى كتابة وإخراج بعض علامات التسعينيات مثل "يوم الجراوندهوج" (١٩٩٣) و"حلل هذا" (١٩٩٩).

وكان ريتمان وراميس قد صنعا أول علاماتهما فى "منزل الحيوانات" (١٩٧٨، من إخراج جون لانديس)، وهو الفيلم الذى استبق افتتان الجيل الذى ولد فى أعقاب الحرب العالمية الثانية بمرحلة الشباب، كما كان نموذجًا للكوميديا المعاصرة، التى تعتمد على شخصية جون بيلوشى. كما عمل ريتمان مع دان أكرويد وبيل موراى، اللذين جاءا – مثل بيلوشى – من البرنامج التليفزيونى "ليلة السبت على الهواء".

وبالفعل، فإن معظم نجوم الكوميديا منذ عام ١٩٨٠ بدأوا حياتهم الفنية فى ذلك البرنامج المهم، بدءًا من إيدى ميرفي وبيللى كريستال إلى دانا كارفى، ومايك مايرز، وويل فاريل، وآدم ساندلر، وكريس روك. (ربما كان الوحيدون الذين لم يخرجوا من هذا البرنامج فى الثمانينيات هم الفريق الناجح ريتشارد برايور وجين وايلدر. كما برز جيم كارى - أغلى نجو كوميدى فى التسعينيات - فى برنامج كينين آيفورى وايانز "فى لون حى"، الذى كان آنذاك تقليدًا من شبكة فوكس لبرنامج "ليلة السبت على الهواء". وعلى العكس، فإن أهم ممثل كوميدى فى تلك الفترة - بيل كوسبى - لم يحصل النجاح قط فى السينما. أما روبن ويليامز - كوميدى الستانداب اللامع - فقد نجح فى الأدوار الدرامية أكثر من الأدوار الكوميدية).

لقد كان هذا البرنامج مؤثرًا فى ثقافة الشباب الأمريكى طوال عشرين عامًا بعد بدايته، وكانت ثمره مادة لأفلام روائية طويلة، مثل "إخوانْ ذا بلوز" (١٩٨٠)، و"عالم وايان" (١٩٩٢)، و"كونهيدز" (١٩٩٣).

وبينما كان الجمهور الأصغر سنًا يتدفق على المالتيبلكس طوال الثمانينيات والتسعينيات للحصول على جرعات مستمرة من الأكشن الافتراضى، وكوميديا ما بعد حداثية، وأساطير متفرقة. وأصبحت الإثارة الثورية للستينيات مجرد ذكرى (والتى تم الاحتفاء بها بدرجة ما فى فترة لاحقة فى فيلم فنى هو "سينما باراديزو" ١٩٩٠)، لكن المستوى العام من الجودة ظل مرتفعًا. ولقد لاحظنا بالفعل العمل المستمر لجيل السبعينيات، مثل كوبولا، وسكورسيزى، وألتمان، ومازورسكى. وليس هناك سينمائى فى الثمانينيات - ربما فيما عدا سبايك لى - تلقى اهتمامًا مماثلاً من وسائل الإعلام. وليس ذلك غريبًا، فقد اختلف الزمن. ومنذ الثمانينيات، أصبح أى فنى بلا مزية حقيقية تتم كتابة اسمه فى العناوين، لكن العصر الحقيقى لسينما المؤلف كان قد فات.

ورغم أن الشهرة الفنية لجيل الثمانينيات كانت أقل، فإنهم أسسوا شهرة خاصة بهم. لقد لاحظنا بالفعل إسهامات ريتمان وزيميكيس فى أساطير الشباب التى كان

لوكاس وسبيلبيرج قد أسساها. كما أن مخرجين لأفلام الأكشن مثل جيمس كاميرون وجون ماكاتيرنان مخرج "الضارى" (١٩٨٧)، و"داى هارد" (١٩٨٨)، وإعادة "علاقة توماس كراون العاطفية" (١٩٩٩)، قد تركوا بصماتهم أيضًا، بفضل التناول الإبداعى للمؤثرات الخاصة.

كما كان جيم هينسون Jim Henson مؤثرًا مهمًا فى تشكيل الأساطير المعاصرة مثلما فعل جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرج، رغم أن معظم أعماله كانت للتليفزيون. وعندما تحول إلى السينما مع "فيلم للعرائس" (١٩٧٩)، و"الفيلم البوليسى للعرائس" (١٩٨١)، و"العرائس تستولى على مانهاتن" (١٩٨٤)، احتفظ بشخصيات عرائسه في أفلام من أجل أجيال قادمة، قبل وفاته المبكرة فى عام ١٩٩٠ كذلك كان جيمس إل بروكس يعمل بين التليفزيون والسينما، فقد اشترك فى اثنين من أهم المسلسلات التليفزيونية طوال الثلاثين عامًا الماضية: "استعراض مارى تايلر مور" فى السبعينيات، و"عائلة سيمسون" فى التسعينيات. لكنه ترك بصمته أيضًا على الأفلام التى تعرض فى دور العرض، وبدأ من القمة، وحصل على جوائز أوسكار عن "شروط المحبة" (١٩٨٣) منتجا وكاتبا ومخرجا. وعاد إلى "أخبار النشرة" (١٩٨٧) إلى نشرة الأخبار التليفزيونية، وفيلم "ليس هناك أفضل من ذلك" (١٩٩٧) أعطى جاك نيكولسون وهيلين هانت مساحة كبيرة لرسم قصة رومانسية غريبة.

وهؤلاء السينمائيون – مثل بروكس Brooks – الذين يفضلون التحدث إلى جمهور من البالغين، قد طوروا مزيجًا من النوستالجيا والكوميديا الاجتماعية المعاصرة، وقد أثبت هذا المزيج قدرته على الاستمرار. ومن الأمثلة على ذلك بارى ليفنسون، فبعد أن عمل كاتبًا للسيناريو مع ميل بروكس، بدأ أول أفلامه بوصفه مخرجا بفيلم مهم فى عام ١٩٨٢ هو "عشاء"، والذى يدور فى بالتيمور – مكان مولده – فى الخمسينيات، وعاد إلى مدينته الأم مرتين خلال السنوات العشر التالية فى "رجال من صفيح" (١٩٨٧) الذى تدور أحداثه بعد الفيلم الأول بسنوات، و"أفالون" (١٩٩٠) الذى يتعقب فيه تاريخ عائلته. وتلك الأفلام التى يتناثر فيها الحنين إلى الماضى، ونجحت تجاريًا، تتضمن

"صباح الخير يا فيتنام" (١٩٨٧) و"رجل المطر" (١٩٨٨)، وهي دراما تدور حول شخصيات ومنحت ممثليها فرصة رائعة للأداء، روبن ويليامز في الفيلم الأول وداستين هوفمان في الثاني. وعاد ليفنسون إلى موطنه بالتيمور في التسعينيات لينتج المسلسل التليفزيوني الذي أثار الإعجاب "جرائم القتل". أما في السينما خلال التسعينيات فقد صنع "الكشف" (١٩٩٤) و"هز ديل الكلب" (١٩٩٧)، وهما فيلمان عن الوعي السياسي في التسعينيات، وهي أفلام تتجاوز زمانها.

وبرعت عائلة مارشال أيضًا في التوجه إلى الجمهور الأكبر سنًا، فقد كانت أفلام بيني مارشال مثل "كبير" (١٩٨٨)، و"فريق لوحدهن" (١٩٩٢)، و"زوجة الواعظ" (١٩٩٦)، وأفلام شقيقها الأكبر جاري مارشال مثل "صبي الفلامينجو" (١٩٨٤) و"فتاة جميلة" (١٩٩٠)، و"العروس الهاربة" (١٩٩٩)، قد أتت بكوميديا عاقلة لمشروعاتها المختلفة. وعرض روب راينر - زوج بيني السابق - مدى أوسع من الاهتمامات في مجموعة أعماله الغزيرة، بدءًا من فيلمه الأول "هذه هي فرقة سباينال تاب" (١٩٨٤)، إلى "عندما تقابل هاري مع سالي" (١٩٨٩، وكتبته نورا إيفرون)، و"بؤس" (١٩٩٠)، و"رجال طيبون قلائل" (١٩٩٢)، و"قائمة الدلو" (٢٠٠٧). وتمتع بيني وجاري مارشال وروب راينر بسلسلة ناجحة من كوميديا الموقف التليفزيونية، قبل استئناف صنع الأفلام الروائية الطويلة مرة أخرى، كما عادوا إلى التمثيل في التسعينيات.

أما الممثل الطفل السابق رون هوارد، والذي كان قد ظهر في "استعراض أندي جريفيث"، فقد أسس بدوره حياة مستمرة بوصفه مخرجا مع أفلام مثل "رشاش" (١٩٨٤)، و"شرنقة" (١٩٨٥)، و"أبوللو ١٣" (١٩٩٥)، و"شفرة دافنشي" (٢٠٠٦)

وكانت كاتبة المقالات، والروائية، وكاتبة السيناريو، هي ابنة كاتبي السيناريو هنري وفيبي إيفرون، وقد بدأت الإخراج وهي في الخمسينيات من عمرها مع "المؤرق في سياتل" (١٩٩٣)، وفيه يعيش بطلاه وتفصل بينهما قارة، ولا يلتقيان إلا في البكرة الأخيرة، وهو فيلم ينسب أكثر إلى كتابة السيناريو. ثم أعادت التجربة مع نفس الممثلين (توم هانكس وميج رايان) في "عندك بريد" (١٩٩٨)، الذي كان إعادة لفيلم إيرنست

لوبيتش لعام ١٩٤٠ "وكان على الناصية"، لتنجح فى اقتناص ثقافة الإنترنت المتنامية تماماً. وسوف يظل هذان الفيلمان فى ذاكرة السينما.

وما فعلته إيفرون، وعائلة مارشال، وراينر، مع شخصيات البالغين، فعله جون هيوز مع شخصيات المراهقين. ففى مجموعة من الأفلام، مركزة بشكل عادى حول موضوع واحد وجاءت فى منتصف الثمانينيات، مثل "ست عشرة شمعة" (١٩٨٤)، و"علوم غريبة" (١٩٨٥)، و"نادى الإفطار" (١٩٨٥)، و"الجميلة فى الثوب الوردى" (١٩٨٦)، و"يوم إجازة فيريس بويلر" (١٩٨٦)، والعم باك" (١٩٨٩)، وهى تدور جميعًا فى ضاحية شيكاجو، وقام فيها الكاتب المنتج المخرج هيوز بدراسة جذور جيل "إكس" (الذى ولد فى الخمسينيات – المترجم) قبل أن يدرك الآخرون مجرد وجوده. وفعل ذلك بقدر كبير من الفهم وإجادة الأسلوب، وأظهر حساسية تجاه اهتمامات المراهقين وحياة عائلة الطبقة الوسطى، وهى حساسية كانت نادرة بقدر ما كانت دقيقة. وكان الفيلم الذى أنتجه "وحدى فى المنزل" (١٩٩٠، من إخراج كريس كولومبوس) قد استخدم المادة الخام للأفلام السابقة، لكنه أضاف عنفًا كارتونيًا مجانيًا، ولم يظهر أيًا من بصمات هيوز السابقة التى كانت متعاطفة مع الشخصيات. وأصبح هذا الفيلم أكبر نجاح تجارى له. ثم عاد إلى الإنتاج والكتابة، غالبًا مستخدمًا اسمًا مستعاراً. وعلى النقيض من فكاهة ما قبل المراهقة التى تظهر حاليًا فى أفلام المراهقين، فإن أفلامه فى الثمانينيات تتفوق على ذلك كثيراً.

ومن الواضح أن "وحدى فى المنزل" كان يهدف أن تكون الصورة الكوميدية العكسية للنمط الفيلمى الناجح فى أواخر الثمانينيات، صورة يمتزج فيها الخيال والبارانويا. وباستخدام التعبيرات الشائعة فى تلك الفترة، أطلق الناقد جيمس بالوت على هذا النمط "من جهنم". لقد كانت تلك النزعة تسرى تحت السطح منذ طفل "روزمارى" (١٩٦٨)، ليصبح هذا النمط رئيسيًا فى الثمانينيات والتسعينيات، مع النجاح الجماهيرى لفيلم "تجاذب قاتل" (١٩٨٧، عن عاشقين من الجحيم). ثم بدأت فى العام التالى سلسلة "ألعاب الأطفال" (دُمى من الجحيم)، وساهم جون شليزينجر بفيلم

"مرتفعات الباسفيك" (١٩٩١، الساكن المقيم الذى جاء من الجحيم). وتسارع صنع أفلام هذا النمط فى التسعينيات مع النجاح الكبير لفيلم جوناثان ديمى "صمت الحملان" (١٩٩١، السجين من الجحيم). وشهدت الأعوام التالية سلسلة من أفلام فانتازيا البارانويا حول الأزواج، ورفاق السكن، وأصدقاء المدرسة، والمربيات، والسكرتيرات، فى أفلام هى على الترتيب "النوم مع العدو" (١٩٩١)، و"امرأة بيضاء غير متزوجة" (١٩٩٢)، و"بويزون أيفى" (١٩٩٢)، و"اليد التى هزت المهد" (١٩٩٢)، و"الموظفة المؤقتة" (١٩٩٣). وكانت قد مرت ما يزيد على الثلاثين عامًا منذ أفلام الخيال العلمى فى الخمسينيات، عندما ظهرت مجموعة مشابهة من أفلام البارانويا التى جذبت الجماهير.

ومن النزعات المضادة لهذا الخوف كانت نزعة النوستالجيا التى لاحظناها من قبل، ووجدت منفذاً رقيقًا غير عادى فى سلسلة مدهشة من أفلام البيسبول فى نهاية الثمانينيات. لقد كانت هذه النوعية من الأفلام تمثل خسارة دائمة فى هوليوود. (أعرف ذلك من خلال تجربة شخصية. لقد قضيت معظم عام ١٩٧٩ وجزءًا من عام ١٩٨٠، فى محاولة تقديم معالجة تسمى "الوكيل الحر" فى هوليوود، وفشلت دائمًا. لقد كانت معالجة كوميدية حول العلاقات الجديدة بين اللاعبين، ومالكى الأندية، وعشاق اللعبة، ولا تزال صالحة حتى الآن. إن كان هناك من يهتم بذلك، اتصل بى، المؤلف). إن تلك العادة الأمريكية فى قضاء الوقت مشهورة بفترات طويلة من التلبد الظاهر والمونولوجات الداخلية التى ينخرط فيها الجمهور واللاعبون على السواء خلال المباراة، وهو ما لا ينطبق على الأكشن الذى لا يتوقف ويبحث عنه المنتجون المعاصرون. لكن فيلم بارى ليفنسون عن رواية بيرنارد مالامود "الطبيعى" (١٩٨٤) استطاع اقتناص الكثير من الرمزية الأسطورية والحس التاريخى والتقاليد، والتى تحبب الجماهير فى هذه اللعبة. وبحلول عام ١٩٨٨ كان الوقت ملائمًا لنهضة فيلم البيسبول، حتى وإن كانت اللعبة تدخل آنذاك فى فترة من الانحدار وكان جون سايلز هو أول من قدم دراسة تاريخية لفضيحة فريق "بلاك سوكس"، فى فيلم "ثمانية رجال خارجًا" (١٩٨٨).

وجاء بعد ذلك مباشرة "بول دورهام" لرون شيلتون، و"الدورى الكبير" لديفيد إس وارد. ووصلت هذه السلسلة إلى ذروتها فى الفيلم الناجح نقديًا وتجاريًا، والذى يحمل نوعًا من الرثاء ومن إخراج فيل آلدين روبنسون "مجال الأحلام" (١٩٨٩). كما أظهرت بينى مارشال براعة كبيرة فى "فريق وحدهن".

ووسط أفلام الأكشن والمؤثرات الخاصة، والبارانويا، والنوستالجيا، كانت هناك نزعتان متناقضتان للاتجاه المحافظ الحرفى المصقول فى الثمانينيات والتسعينيات: الإمكانات المستمرة لصناعة سينمائية مستقلة خارج مدار هوليوود، ونهضة سينما الزنوج.

ومن المثير للاهتمام كان مهرجان كان السينمائى يمثل وسيلة عرض مهمة للسينمائيين الأمريكيين المستقلين فى الثمانينيات. فقد عرض فيلم "الفتات" من إخراج سوزان سيدلمان فى كان فى عام ١٩٨٢، وفاز فيلم جيم جارموش "أغرب من الجنة" بجائزة الكاميرا الذهبية فى عام ١٩٨٤ وكلاهما استخدم ما نتج عن ذلك من دعاية لبناء حياة فنية لكل منهما، سيدلمان بالعمل داخل مدار هوليوود، واستمر جارموش خارجه. كما أن فيلم إيثان وجويل كوين "دم بسيط" كان تحية تكريم للفيلم نوار، وعرض أيضًا فى مهرجان كان فى عام ١٩٨٤ واستمر هذا الأخوان على هامش هوليوود، لإعادة صياغة الأنماط الفيلمية الكلاسيكية، فى سلسلة كبيرة من الأفلام الغريبة المتفردة: "تربية أريزونا" (١٩٨٧)، و"تقاطع ميللر" (١٩٩٠)، و"بارتون فينك" (١٩٩١)، و"فارجو" (١٩٩٦)، و"ليبوسكى الكبير" (١٩٩٨)، و"يا أخى أين أنت؟" (٢٠٠٠)، و"ليس هناك وطن للعجائز" (٢٠٠٧).

وجذب فيلم "الجنس والأكاذيب وشريط الفيديو" من إخراج ستيفن سوديربيرج الاهتمام النقدى فى مهرجان كان فى عام ١٩٨٩. واستطاع أن يبنى حياة فنية فريدة فى مشروعات شخصية مثل "إيرين بروكفيتش" و"ترافيك" (كلاهما فى عام ٢٠٠٠)، ومشروعات جماهيرية مثل سلسلة "عصابة أوشان" (٢٠٠١-٢٠٠٧).

وخلال التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين، قام مهرجان صاندانس بوظيفة مماثلة فى بناء حياة فنية للعديد من السينمائيين الأمريكيين المستقلين الجدد، وكان فيلم ريتشارد لينكليتر "متهرب من الجندية" (١٩٩٠) حديث المهرجان فى عام ١٩٩١. ونجح فيلم كيفن سميث "الموظفون" فى عام ١٩٩٤، مما أدى على الفور إلى صفقة مع ميراماكس. وحصل فيلم إدوارد بيرنز Edward Burns "الإخوة ماكميلان" على دعاية كبيرة فى عام ١٩٩٥، كما حدث مع فيلم تود سولوندز "مرحبًا فى بيت الدمى" (١٩٩٥) على شهرة مماثلة فى العالم التالى. وساعد هذا المهرجان الذى يقام فى ولاية أوتاه فى الدعاية للأفلام التسجيلية. ويعد أن فازت باربرا كوبيل بجائزة مهرجان صاندانس عن فيلم "حلم أمريكى" (١٩٩٠)، حصلت على ثانى جائزة أوسكار لها.

إن اهتمام وسائل الإعلام بعرض الأفلام فى المهرجانات، والدعاية الناتجة عن ذلك، يمكن أن يشكلا فرقًا فى الحياة الفنية للسينمائى، كما قد يكون لهما آثار جانبية غير عادية. لقد قام الممثل الطفل السابق بين أفليك ببطولة فيلم "مولراتس" (١٩٩٥) من إخراج كيفت سميث Kevin Smith وفشل، بينما نجح فى "مطاردة آمى" (١٩٩٧). واشترك أفليك مع صديقه مات ديمون فى الكتابة لفيلمهما الذى قام ببطولته "ويل هانتينج الطيب" (١٩٩٧)، وكان فوزهما بالأوسكار عن السيناريو سببًا فى لمعانهما بوصفهما ممثلين، وتلك هى الطرق التى تعمل بها هوليوود المعاصرة.

وطوال الثلاثين عامًا الماضية كان جون سايلز هو النموذج للسينمائيين المستقلين. وكان مؤلفًا وكاتبًا للسيناريو خلال السبعينيات، وبدأ أعماله مخرجًا بفيلم "عودة سبعة سيكاوكوس" فى عام ١٩٧٩، والذى اعتبره معظم النقاد "الارتعادة الكبرى" الحقيقية. وجاءت أفلام "شقيق من كوكب آخر" (١٩٨٤)، و"ميتاوان" (١٩٨٧)، و"مدينة الأمل" (١٩٩١)، مع أفلام "ثمانية رجال خارجًا"، ونجم وحيد" (١٩٩٦)، و"ولاية سانشاين" (٢٠٠٢)، تتناول المجتمع الأمريكى من وجهات نظر مختلفة ومتباينة، لكنها تتشارك فى إحساس رشيق وعميق بالشخصية.

وداخل هوليوود كان من أهم الفنانين المستقلين منذ عام ١٩٨٠ أوليفر ستون. وفى "بلاتون" (١٩٨٦)، و"ولد فى الرابع من يوليــو" (١٩٨٩)، و"ذا دوورز" (١٩٩١)، و"جيه أف كيه" (١٩٩٢)، أعاد النظر فى الكثير من الأمور المحرجة التى حدثت فى عقد الستينيات الذى احتشد بالأحداث، حرب فيتنام وما بعدها، والثقافة المضادة، والاغتيالات. وفى فيلم "وول ستريت" (١٩٨٧) أطلق صافرة إنذار قبل انهيار سوق الأوراق المالية مباشرة. وأكمل أعماله عن الستينيات مع فيلم "نيكسون" (١٩٩٥). وفقط المؤامرة المتسمة بحس البارانويا فى "جيه إف كيه" تفسد هذه المجموعة من الأعمال. وفى "مبنى التجارة العالمى" (٢٠٠٦) تناول حدثًا تاريخيًا مهمًا، لكنه فشل فى إلقاء الضوء عليه.

كما استفادت موجة سينما الزنوج الأمريكيين من الاهتمام الذى يجلبه العرض فى مهرجان كان. فقد عرض فيلم سبايك لى "يجب أن تحصل عليه" فى مهرجان عام ١٩٨٦, واستمر لى فى عرض أفلامه فى كان بعد ذلك، ورغم أنها متميزة فإنها لم تفز بجوائز كبرى وعرض فيلم روبرت تاونسيند "إعادة ترتيب هوليوود" فى كان فى عام ١٩٨٧. وفى مهرجان ١٩٩٠ كان ماريو فان بيبلز، وأبوه ميلفن، موجودين بحثًا عن موزعين لفيلم "مدينة نيوجاك" (١٩٩١). وكان فيلم "صبية فى القلنسوات" من إخراج جون سينجلتون مثار مناقشات كبيرة فى مهرجان عام ١٩٩١ .

لقد كانت هناك جذور للمخرج ماريو فان بيبلز Mario Van Peeles فى صناعة السينما، فقد عمل مع أبيه عن قرب، وهو الأب الذى يمكن أن يقال إنه أسس الحركة فى الستينيات. أما روبرت تاونسيند Robert Towhsend فقد بدأ بالتمثيل فى فيلم بول مازورسكى Paul Mazursky "ويلى وفيل" (١٩٨٠)، وعمل فى الستانداب كوميدى، قبل أن يضع فيلمه المستقل الساخر عن الصعوبات التى تواجه الممثلين الزنوج، وهو "إعادة ترتيب هوليوود" (١٩٨٧). وبينما كان تاونسيند يعمل فى الأغلب فى التليفزيون، أخرج أول أفلامه الهوليوودية "خمس نبضات قلب" فى عام ١٩٩١. وعمل كينين آيفورى وايانز

Keenen Ivory Wayans ما تاونسيند فى "إعادة ترتيب هوليوود"، ثم صنع محاكاته الساخرة عن "أفلام استغلال الزنوج" فى السبعينيات "سوف أهزمك يا عبيط" فى العام التالى. وفى عام ١٩٩٠ قام بالتوقيع مع تليفزيون فوكس لصنع "لون حى" الذى قام بتأليفه. وعندما زادت نسبة الزنوج فى "ليلة السبت على الهواء" - قدم لأول مرة العديد من المواقف الزنجية المتنوعة تجاه الأحداث والقضايا المعاصرة. كما كان فرصة لانطلاق معظم الأسر الموهوبة: دامون، وكيم، وشون، ومارلون. ومن المؤكد أن عائلة وايانز حققت الرقم القياسى الحالى لعائلة ناجحة فى عالم الاستعراضات، وتفوقت على عائلة جاكسون.

وفى عام ١٩٩١ اتسع مجال الزنوج مع العملين الأولين لاثنين من السينمائيين المستقلين الشباب، اللذين استطاعا اقتناص روح الشخصيات، والاهتمامات، والأصوات فى أحيائهم على الجانبين الشرقى والغربى من البلاد، حى جنوب وسط لوس أنجلس فى فيلم جون سينجلتون "الصبيان فى القلنسوات"، كما أتى ماتى ريتش من "بروكلين مباشرة".

وفى أوائل التسعينيات تدفقت مواهب إخراجية جديدة من الزنوج، وقادت موجة جديدة من السينما الزنجية. وخلال تلك الأعوام كان هؤلاء الرجال يجدون صعوبة فى الانطلاق بمشروعاتهم، وأغلبهم كسب عيشه من العمل فى التليفزيون، والقليل منهم من حقق النجاح المأمول فى الإخراج. ورغم نجاح الممثلين الزنوج خلال العقد الأخير، مازال الطريق طويلاً أمامهم.

ومن الواضح أن الشخصية المسيطرة فى نهضة السينما الزنجية فى الثمانينيات والتسعينيات كان ابن بروكلين، الممثل والكاتب والمخرج سبايك لى، وكان موضوع تخرجه من مدرسة السينما من جامعة نيويورك هو فيلم "دكان حلاقة جو: نحن نقطع الرءوس" (١٩٨٠)، الذى عرض فى مهرجان كان، وترك انطباعًا إيجابيًا على النقاد بإبهاره البصرى، كما حقق نجاحًا مفاجئًا فى شباك التذاكر، وأسس وجود الشخصية

التي لعبها لي، نصاب الشوارع مارس بلاكمون، الذي أصبح جزءاً من الثقافة الجماهيرية. (ظهرت هذه الشخصية في إعلان عن شركة نايكي مع مايكل جوردان، وأعمال أخرى). وكان "افعل الشيء الصحيح" (١٩٨٩) صورة مشحونة بالجدل عن العلاقات العرقية المعاصرة، وأصبح هذا الفيلم موضوعاً للجدال في الوقت الذي امتدح النقاد فيه صوره التي تحمل تلميحات غير مباشرة.

ولسنوات عديدة، حاول العديد من السينمائيين - معظمهم من البيض - وفشلوا في صنع فيلم عن "السيرة الذاتية لمالكولم إكس"، بينما نجح سبايك لي. قام دينزيل واشنطن ببطولة فيلم "مالكولم إكس"، وعرض في عام ١٩٩٢ وهو فيلم مهم في الثقافة الأمريكية، ونجح في اقتناص التوترات الثرية في شخصية مالكولم إكس، وفي الوقت ذاته قدم الفيلم ترفيهاً واندماجاً مع هذه الحكاية الدرامية. وكان الأداء الدقيق والموحي المذهل لكل من واشنطن وآل فريمان جونيور في دور إيليا محمد، قد شكل القلب القوى للفيلم. وقد قلل سبايك لي من إبهار شخصيته الإخراجية لكي يضع هاتين الشخصيتين في توازن ذكي. وهو يمسك أيضاً بالعديد من التناقضات والمفارقات التي اجتمعت لتجعل مالكولم شخصية محورية في الستينيات.

ومع تحقيق سبايك لي لحلمه الذي بحث عنه طويلاً، قام بتوسيع مجال رؤيته خلال السنوات القلية التالية مع أفلام تسجيلية، مثل "اركب الأتوبيس" (١٩٩٦) و"أربع فتيات صغيرات" (١٩٩٧) عن تفجيرات برمنجهام في عام ١٩٦٣، وأفلام عامة حول ضواحي نيويورك مثل "عصابة كلوكر" (١٩٩٥) عن رواية ريتشارد برايس، و"صيف سام" (١٩٩٩) الذي كان رثاء لأواخر السبعينيات، ثم فيلم عن كرة السلة هو "فاز بمباراة" (١٩٩٨) من بطولة دينزيل واشنطن. وعاد إلى الشكل اللا روائي مع "انبلاج الصباح" (٢٠٠٦)، الذي كان دراسة بليغة عن كارثة إعصار كاترينا. وفي نفس العام، صنع "داخل الرجل"، وهو فيلم تشويق غريب من بطولة دينزيل واشنطن وجودي فوستر. ومع ذلك المدى الواضح من أفلامه، يقف سبايك لي بوصفه واحدا من السينمائيين الأمريكيين الكبار في القرن الجديد، وهو الزنجي الوحيد الذي حقق هذه المكانة منذ السبعينيات.

وكما لاحظنا بالفعل، فإذا كانت هوليوود قد طورت مظهراً أكثر عالمية فى الثمانينيات، فإن بقية السينما العالمية أصبحت على نحو متزايد أكثر أفقًا من المدار الجمالى للأفلام الأمريكية. وطوال فترة ما بعد الحرب - كما كان الوضع قبلها - فإن هوية فنية قومية - كانت فى العادة تعارض أسلوب هوليوود - قد أصبحت نزعة محورية فى السينما الأوروبية وسينما العالم الثالث. ورغم أن السياسيين استمروا فى قبول هذا المفهوم دون اقتناع حقيقى، فإن حقائق الثقافة العالمية التى تزداد فى عولمتها قيدت استقلالية صناعة السينما القومية إلى حد كبير. وإذا كانت السينما الأمريكية قد وجدت حياة جديدة فى الثمانينيات، بفضل دخول رؤوس أموال جديدة، ونظم تقنيات المؤثرات الخاصة، فإن هذه العوامل المهمة لم تتوفر للثقافات القومية الأخرى.

وكما كان الحال فى الولايات المتحدة، سادت النوستالجيا فى أوروبا مع استمرار السينمائيين المخضرمين في السير فى مسارات ارتادوها طوال خمسة وعشرين أو ثلاثين عامًا سابقة، كما سار السينمائيون الشباب فى نفس الطريق خلفهم. وكان فيلم جوسيبى تورانترى "سينما باراديزو" (١٩٩٠) يهدف إلى أن يكون مرثية للعصر الذهبى فى السينما الأوروبية خلال الخمسينيات والستينيات. ومع ذلك وكما تشير مجلة "ذا فيلم جايد"، فإنهم لم يصنعوا أفلامًا تشبه ما اعتادوا عليه، وهذا الفيلم الإيطالى الفرنسى المشترك الذى فاز بالأوسكار قضى الجزء الأكبر من الساعات الثلاث فى إثبات ذلك".

ولأن السينمائيين البريطانيين يتشاركون - جزئيًا على الأقل - لغة مشتركة، فإنهم كانوا الضحايا الأوائل لآلة هوليوود الثقافية الساحقة. ولفترة قصيرة من الثمانينيات، بدا أن هناك اتفاقًا قد عقد بين لوس أنجلس ولندن. لقد كان المنتج ديفيد بوتنام David Puttnam فى مركز السينما البريطانية طوال الثمانينيات، وفاز بجوائز الأوسكار عن الفيلم البارع "قطار منتصف الليل السريع" (١٩٧٨)، والفيلم المتواضع "عربات النار" (١٩٨١). وبعد ذلك بفترة قصيرة، صنع فريقًا مع شركة جولد كريست، التى كان نجاحها بفضل عرض أفلام غاندى "(١٩٨٢) و"حقول القتل" (١٩٨٤) و"غرفة

تطل على منظر" (١٩٨٦)، يوحى بأن الأفلام التجارية - التى تتاح من خلال نظم التوزيع الهوليوودية - يمكن إنتاجها بشكل منتظم بواسطة السينمائيين البريطانيين. وفى عام ١٩٨٦ أصبح بوتنام رئيس الإنتاج فى شركة أفلام كولومبيا المملوكة لشركة كوكاكولا. لكنه بنهاية عام ١٩٨٧ ترك الشركة، لتواجه جولد كريست الإفلاس بسبب قلة رءوس الأموال وسوء الإدارة. وهكذا انتهى على نحو مفاجئ حلم أن توجد هوليوود على نهر التيمس. لكن تلك النزاعات استمرت عندما وجد المخرجون البريطانيون بشكل متزايد عملاً فى أمريكا، وعندما فاز ممثلون بريطانيون بنصيب وافر من جوائز الأوسكار.

وبالنسبة للمخرجين البريطانيين الذين ظلوا ملتزمين بالسينما البريطانية، كان تأسيس "القناة الرابعة"(تشانيل فور) فى عام ١٩٨٢ - ثانى شبكى تليفزيون مستقلة - تشجيعًا لهذا الاتجاه. وخلال سنوات قليلة، تم استيعاب الإنتاج المتزايد، وحافظت أفلام على خطوط التواصل مفتوحة، على الأقل لفترة من الزمن. ومن هذه الأفلام من إخراج ستيفن فريزر "غسالتى الجميلة" (١٩٨٥)، و"بطل" (١٩٩٢)، و"الصفقة" (٢٠٠٣)، و"الملكة" (٢٠٠٦)، ومايك لى "الحياة حلوة" (١٩٩١)، و"عارية" (١٩٨٣)، و"أسرار وأكاذيب" (١٩٩٦)، و"فيرا دريك" (٢٠٠٤)، وبيل فورسايث "بطل محلى" (١٩٨٣)، وبروس روبنسون "ويذنيل وأنا" (١٩٨٧)، وجوليان تمبيل "بنات الأرض سهلات" (١٩٨٩). وكان الأكثر نجاحًا فى الوجود فى بريطانيا وأمريكا معًا هو ريتشارد أتينبرو، الذى كانت أفلامه المحترمة، من "غاندى" إلى "شابلن" (١٩٩٢)، تلائم النمط الهوليوودى، فى نفس الوقت الذى تحافظ فيه على تقاليد سينما الجودة البريطانية.

وفى أواخر التسعينيات، بدأ هجوم سينمائى بريطانى، بقيادة الممثلة والكاتبة إيما طومسون، وزوجها السابق والممثل والمخرج الجرىء كينيث براناه Kenneth Branagh كان الأيرلندى المولد براناه قد قضى فترة فى "فرقة شكسبير الملكية"، وسرعان ما أثار المقارنة مع لورانس أوليفييه عندما صنع أول أفلامه ممثلاً مخرجًا فى نسخته لمسرحية

"هنرى الخامس" (١٩٨٩). وهذا الفيلم، بالإضافة إلى عمل متقن وجديد مماثل فى "الكثير من الضجيج حول لا شىء" (١٩٩٣) (تترجم عادة إلى "جعجعة بلا طحن" – المترجم)، أحيانًا من جديد التقاليد الشكسبيرية السينمائية. (وعانى فيلمه لعام ١٩٩٦ "هاملت" من الإنتاج الضخم والإبهار الزائد). وأكد براناه اتساع مداه الفنى مع أفلام درامية معاصرة مثل "ميت مرة أخرى" (١٩٩١)، وأفلام جماهيرية ناجحة مثل "الغرب البرى المتوحش" (١٩٩٩).

وقامت طومسون ببطولة معظم أفلام براناه، وسرعان ما صعدت إلى مصاف النجوم الكبار، وتحصل على ترشيحات أوسكار دائمة. وكان أنجح أعمالها حتى اليوم هو الاقتباسات الأدبية التى أخرجها جيمس أيفورى: "هواردز إند" (١٩٩٢، عن رواية إى إم فورستر) التى فازت عنه بأوسكار أفضل ممثلة، و"بقايا النهار" (١٩٩٣، عن رواية كازو إيشيجورو)، الذى ترشحت عنه للأوسكار. (كما قامت على نحو رائع بدور هيلارى كلينتون فى فيلم "ألوان أولية"، ١٩٩٨). وفى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين كانت تكسب عيشها من سلسلة أفلام "هارى بوتر"، بينما قدمت أداءين رائعين فى "ملائكة فى أمريكا" (٢٠٠٣، مايك نيكلوز)، و"أغرب من الخيال الروائى" (٢٠٠٦، مارك فوستر).

وعملها فى الاقتباسات الأدبية جعلها دورًا محوريًا فى السلسلة الغريبة للأفلام المأخوذة عن روايات جين أوستين، وبدأت فى منتصف التسعينيات. وحصلت على ترشيح آخر للأوسكار عن "الحس والحساسية" (١٩٩٥)، بينما قامت شقيقتها الصغرى صوفى ببطولة "إقناع" (أو "إغراء") (١٩٩٥)، و"إيما" (١٩٩٦، الرواية وليس الممثلة)، بينما لحقت بهما أمهما فيليدا لو. وبذلك كان لعائلة طومسون اشتراك فى ثلاثة من الأفلام المأخوذة عن روايات أوستين، وهى الأفلام التى ظهرت على الشاشة العالمية خلال عامين، ولم تظهر العائلة فى مسلسل بى بى سى/ إيه آند إى "كبرياء وهوى" (١٩٩٥)، وفيلم أمى هيكرلينج "بلا تفسير" (١٩٩٥) الذى كان اقتباسًا معاصرًا عن "إيما" (الرواية، وليس الفيلم).

والسبب فى أن الرواية من بدايات القرن التاسع عشر وجدت جماهيرية جديدة فى نهاية القرن العشرين، سبب مثير للاهتمام فى تفسيره. وربما كانت السياسة الجنسية ما بعد الحداثية تشبه الأخلاقيات الاجتماعية فيما بقل العصر الفيكتورى أكثر مما قد نعترف. ومن المؤكد أن روايات أوستين قد أثبتت صلاحيتها للمسلسلات التليفزيونية، حيث صنع مسلسلين عن الروايتين الأخيرتين من رواياتها الست، "نورثينجر أبى" و"حديقة مانسفيلد" فى أوائل الثمانينيات، بعد نجاح نسخة سابقة من "كبرياء وهوى" فى عام ١٩٧٩ واستمرت صرعة أفلام روايات أوستين فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين مع "نادى كتاب جين أوستين" (٢٠٠٧، وربين مويكورد)، و"بدايات جين" (٢٠٠٧، جوليان جارولد)، وأعيد صنع العديد من أعمال أوستين فى التليفزيون فى هذا العقد.

وبينما كانت الرواية التاريخية مادة أساسية لطاحونة المسلسلات فى السبعينيات والثمانينيات، ظل هذا الشكل مستمرًا على الشاشة الكبيرة خلال تلك الفترة، خاصة من الأعمال المستقلة لجيمس أيفورى James Ivory، وإسماعيل ميرشانت Ismail Merchant، وروث براور جابافالا Ruth Prawer Jhabvala وقام أيفورى (الأمريكى) مع ميرشانت (الهندى) بتكوين شراكة إنتاجية فى عام ١٩٦٣، لتصوير رواية جابافالا البولندية اليهودية الألمانية الإنجليزية الهندية "رب البيت"، حول التجربة الإنجليزية فى الهند، وكان "شكسبير والا" (١٩٦٣) ذا تيمة مشابهة، وحقق لهما بعض الشهرة العالمية.

وفى السبعينيات حولا انتباههما من العلاقات الإنجليزية الهندية إلى الروايات التاريخية، وحصلا على بعض النجاح النقدى مع روايتى هنرى جيمس "الأوروبيون" (١٩٧٩) و"أهالى بوسطن" (١٩٨٤)، قبل التحول إلى روايات إى إم فورستر: "غرفة تطل على منظر" (١٩٨٦)، و"موريس" (١٩٨٧)، وأخيرًا "هواردز إند" (١٩٩٢)، وهى أفلام فازت بتسعة ترشيحات للأوسكار. واستغرق الأمر من هوليوود ثلاثين عامًا لتقوم

بصنع أفلام مماثلة. وبالطبع تنبأ هذا الفريق بصرعة تحويل الروايات الإنجليزية إلى أفلام مع فيلم "جين أوستين فى مانهاتن" (١٩٨٠).

ونافس هذا الفريق المخرج جون مادين Jhon Madden فى أواخر التسعينيات. جاء مادين من حياة فنية تليفزيونية ناجحة، ليجرب الأعمال التاريخية مع "إيثان فروم" (١٩٩٢)، عن رواية إديث وارتون، ثم جذب الاهتمام النقدى مع "مسز براون" (١٩٩٧)، حول علاقة الملكة فيكتوريا مع المسئول عن الصيد لديها. كما جاء فيلم "شكسبير عاشقًا" (١٩٩٨)، عن سيناريو ذكى للكاتبين مارك نورمان وتوم ستوبارد، وبطولة الممثلين الأمريكيين الشابين جوينيث بالترو وبين أفليك، وفاز بسبع جوائز أوسكار (وكان قد تم ترشيحه لثلاث عشرة جائزة).

وكما لاحظنا سابقًا فإن الأستراليين قد تعلما العمل بين أستراليا وهوليوود. ومن المواهب المهمة خلال العقود القليلة الأخيرة جورج ميللر George Miller مخرج "زيت لورينزو" (١٩٩٣)، و"بيب" (١٩٩٥)، والذى أسس سوقًا عالمية لأفلام فانتازيا الويسترن وأفلام الطريق التى تدور فى المستقبل فى برارى أستراليا مع "ماد ماكس" (١٩٧٩)، ومحارب الطريق" (١٩٨١)، و"خلف قبة الرعد" (١٩٨٥). كذلك ظهرت جين كامبيون، التى نالت استحسانًا نقديًا عالميًا مع "ملاك على مائدتى" (١٩٩٠) و"البيانو" (١٩٩٣).

وفى فرنسا عادت "سينما بابا" مرة أخرى، عندما أصبح شباب السبعينيات أصحاب أفلام من كل الأنواع فى التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين. وكان السينمائيون الفرنسيون بارعين فى مجال أفلام دراما وكوميديا الطبقة الوسطى، مثل كولين سيرو فى "ثلاثة رجال وقفة صغيرة" (١٩٨٥) الذى أعيد صنعه بالإنجليزية فى "ثلاثة رجال وطفل" (١٩٨٧)، وحققوا أيضًا بعض النجاح العالمى مع الأفلام البوليسية أو الفيلم نوار، مثل جان جاك بينيه فى "ديفا" (١٩٨٠)، ولوك بيسون فى "المرأة نيكيتا" (١٩٩١)، لكن السينمائيين يجدون أنفسهم الآن فى وضع صعب يضطرون فيه لبيع حقوق إعادة هوليوود لصنع أفلامهم.

وجرب جان بيير جونيه Jean Pierre Jounet حظه فى هوليوود مع "كائن فضائى: البعث" (١٩٩٧)، ثم حقق نجاحًا عالميًا مع "أميلى" (٢٠٠١)، تلك القصة الدافئة المليئة بالشجن العاطفى، وهو أعلى فيلم فرنسى إيرادًا فى تاريخ الولايات المتحدة. وفازت ماريون كوتيار بأوسكار أفضل ممثلة عن "الحياة فى اللون الوردى" (٢٠٠٧، أوليفييه داهان) الذى صورت فيه حياة إديت بياف. هل هناك جو معاصر وكلاسيكى فرنسى أكثر من ذلك؟ لقد حق لوران تيرار - الذى تدرب فى جامعة نيويورك مثل عدد من المخرجين الأوربيين المعاصرين - نجاحًا مع "موليير" (٢٠٠٧)، وهو سيرة حياة ذات مستويات متعددة تذكرنا بالذكاء المعقد عند جودار أو رينيه. والأكثر أهمية، فإن جاك بيران المجتهد فى عمله صنع نجاحًا عالميًا مع "الهجرة المجنحة" (٢٠٠١)، وهو وثيقة مهمة فى السينما اللا روائية الجديدة. وبحلول عام ٢٠٠٨ استعادت السينما الفرنسية حيويتها حتى إن فيلمًا فرنسيًا فاز بالسعفة الذهبية فى مهرجان كان لأول مرة خلال عشرين عامًا، وهو "داخل الجدران" (لوران كانتيه).

ولم تستطع السينما الألمانية بعد عام ١٩٨٠ أن تحافظ على شهرة "السينما العالمية الجديدة" عالميًا، والتى كانت قد حصلت عليها فى السبعينيات. وباستثناءات نادرة، مثل فيلم فولفجانج الملحمى "القارب" (١٩٨١)، والكوميديا السياسية الساخرة لمايكل فيرهوفن Michael Verhoeven "الفتاة قليلة الأدب" (١٩٩٠)، لم يكن للسينما الألمانية حظ جيد، رغم أن فيلم توم تايكفر Tom Tykwer "اجرى يا لولا اجرى" (١٩٩٨)، وفيلم فلوريان هينكل فون دونرز مارك Florian Henck Von Donners Mark "حياة الآخرين" (٢٠٠٦)، حققا نجاحًا عالميًا ملحوظًا. وكان "لولا" تجربة معقدة فى الزمن السينمائى، ويمكن أن تتم مقارنته بفيلم "يوم جراوند هوج". أما "حياة الآخرين" فكان دراسة أسرة عن القبضة الحديدية للبوليس السرى فى ألمانيا الشرقية قبل سقوط حائط برلين.

وكان الموقف أفضل قليلاً فى إيطاليا، رغم ما يفترض من حالة الانتعاش نتيجة عشرات من المحطات التليفزيونية الجديدة، كان يملك معظمها سيلفيو بيرلوسكونى.

وبالإضافة إلى تورانتورى، فإن ماوريتسيو نيكيتى Maurizio Nicherri فى "سارقو النجفات" (١٩٨٩) حقق شهرة عالمية. ورغم أن جانكارلو باريتى حاول أن يشق طريقه فى هوليوود مع شرائه شركة "إم جى إم"، فإن الممثلين والسينمائيين الإيطاليين كانوا أقل وجوداً فى هوليوود بالمقارنة مع أية فترة أخرى.

ومع ذلك كان هناك نجم واحد لامع، هو روبيرتو بينينيى، الذى حقق رقماً قياسياً فى شباك التذاكر الإيطالى مع جونى ستيكينو Johnny Stecchino" (١٩٩١)، كما حقق نجاحًا عالميًا مماثلاً، فقد قام بالتمثيل فى فيلمى جيم جارموش Jim Jormusch "يسقط القانون" (١٩٨٦) و"الليل على الأرض" (١٩٩١)، وقام ببطولة فيلم بليك إدواردز "ابن الفهد الوردى" (١٩٩٣). وكان فيلمه الكوميدى الدرامى عن الحرب العالمية الثانية "الحياة جميلة" (١٩٩٧) – الذى أخرجه وقام بطولته – حقق نجاحًا عالميًا كبيراً، وسرعان ما أصبح من الكلاسيكيات الحديثة. وفى وقت أحدث، جاء فيلم إيمانويل كريليز "الباب الذهبى" (٢٠٠٦)، ليستكشف التجربة المهاجرة خلال القرن الماضى بذكاء وحيوية جاء إيحاء بروح الواقعية الجديدة.

وفى الثمانينيات، حقق فيلم بيدرو ألمودوفار "امرأة على حافة الانهيار العصبى" (١٩٨٨) بعض النجاح بالميلودراما المصطنعة فيه، كما حقق شهرة عالمية بأفلام مثل "كيكا" (١٩٩٣) و"اللحم الحى" (١٩٩٧)، وفاز بأوسكار أفضل فيلم أجنبى عن "كل شيء عن أمى" (١٩٩٩). وكان عليه أن يحمل لواء عالمية السينما الإسبانية لحوالى ثلاثين عامًا، وقدم فيلمه "فولفر" (٢٠٠٦) النجمة ثنائية اللغة بينلوبى كروز. واستعادت السينما الأسبانية مؤخراً سمعتها باعتبارها توفر الأماكن الطبيعية للتصوير الخارجى، واستضافت عدداً من الأفلام الناطقة بالإنجليزية. وربما يحقق السينمائيون الإسبان المعاصرون نصف الشهرة العالمية التى حققها الأسبان الكبار فى الخمس عشرة سنة الماضية.

وكان للسينمائيين الإسكندنافيين درجة معقولة من الشهرة فى السوق العالمية خلال السنوات الأخيرة، وكان الجزء الأكبر من أعمال لاسه هالستورم Lasse

Hallström صاحب فيلم "حياتي ككلب" (١٩٨٥) قد تم تصويره في الولايات المتحدة، في أفلام منزل عصير التفاح" (١٩٩٩)، و"أخبار الشحن" (٢٠٠١)، و"الخدعة" (٢٠٠٦). وربما كان أكثر مخرج إسكندنافي مثير للاهتمام في السنوات الأخيرة هو الفنلندي أكي كاوريزماكي Aki Kaurismäki، الذي عرض مدى واسعًا من الأساليب، من كوميديا السلابستيك حتى الدراما العبثية، في أفلام مثل "أريبل" (١٩٨٨)، و"كاوبوي لينينجراد يأتون إلى أمريكا" (١٩٨٩)، و"فتاة مصنع الثقاب" (١٩٩٠).

وبينما كان هناك سينمائيون منفردون في آسيا، مثل جاكي شان، وجون ووه، وصنعوا أفلامًا استطاعت مقاومة قيود التصدير إلى الغرب، لم تكن هناك حركات سينمائية منذ أفلام الأكشن من الفلبين وهونج كونج قد استطاعت تحقيق تأثير ملموس في السينما العالمية، حتى جاء تنامي "الجيل الخامس" من السينمائيين الصينيين في أواخر الثمانينيات. وهؤلاء السينمائيون - الذين درسوا في معهد بكين السينمائي بعد فترة "الثورة الثقافية" - استخدموا الصورة السينمائية لترمز بشكل خفي للآراء السياسية. وجاءت أفلام تشين كيج "الأرض الصفراء" (١٩٨٤) و"وداعًا يا محظيتي" (١٩٩٣)، والمصور السينمائي السابق زانج ييمو "نبات السورجام الأحمر" (١٩٨٧)، و"جودو" (١٩٨٩)، و"ارفع المصباح الأحمر" (١٩٩١)، و"قصة كيوجو" (١٩٩٢)، وهي الأفلام التي حققت اهتمامًا معقولاً في المهرجانات السينمائية الغربية، كما فعلت جونج لي، الممثلة المدهشة التي قامت ببطولة أفلام زانج الأولى. وانتهى "الجيل الخامس" فعليًا مع أحداث تمرد ميدان تيانامين في عام ١٩٨٩. وكان الجيل التالي يشار إليه عادة بأنه "الجيل السادس"، وأفلامهم أكثر استقلالية، وترى عادة باعتبار أنها واقعية جديدة، لكنها لم تحقق النجاح العالمي الذي حققته سابقتها.

وخلال هذه الفترة، كانت السينما الأمريكية اللاتينية والسينما الأفريقية مقتصرة بشكل عام على الأسواق المحلية، ونجحت بعض الأفلام بين الحين والآخر، مثل الفيلم الجنوب أفريقي "الآلهة المجنونة" (١٩٨١) من إخراج جيمي يوس Jamie Uys، لكن التيار المعتاد الذي ينتج الحوار المثمر بين السينمائي والمتفرج لم يعد موجودًا خارج الحدود المحلية.

وكان الاستثناء الوحيد هو "السينما المكسيكية الجديدة"، فبسبب العلاقات الوثيقة مع صناعة السينما الأمريكية، استطاع المخرجون المكسيكيون المبدعون تحقيق اهتمام عالمي في السنوات الأخيرة. وكانت البداية مع فيلم ألفونسو كواردن Alfonso Cuaron "وأمك أيضًا" (٢٠٠١)، ليتحول كوارون بعد ذلك إلى مجال الأفلام الناطقة بالإنجليزية مع "هارى بوتر" وسجين أزكابان" (٢٠٠٤) و"أبناء الرجال" (٢٠٠٦).

وطور جيليرمو ديل تورو Guillermo Del Toro أسلوبًا كابوسيًا فى أفلام الرعب الخاصة به، مثل "متاهة البان" (٢٠٠٦). وأخرج أليخاندرو جونزاليز إيناريتو Alejandro Ganzález Iñárritu فيلم "بابل" (٢٠٠٦)، الذى كان علامة ونموذجًا على عولمة العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، فقد كان هذا الفيلم باختصار أربع قصص مغزولة معًا: صياد يابانى يعطى بندقية لمغربى، يبيعها لجاره الذى يجربها ابنه بالتصويب على حافلة سياح، ويجرح بالمصادفة كيت بلانشيت، الأمريكية المسافرة مع زوجها، وتركت أبنائها فى سان دييجو فى رعاية مكسيكية تأخذهم معها إلى زفاف ابنها فى المكسيك، وتصادف متاعب عند عودتها فى عبورها الحدود. وبالإضافة إلى ذلك، كان للرجل اليابانى ابنة صماء جائعة للجنس، وتستنفد معظم القوت الخاص باليابان فى الفيلم. (لا تأخذ هذا المختصر باعتباره مسحًا كاملاً لفن السينما خلال التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين، ففى أوروبا الشرقية وآسيا والشرق الأوسط كان هناك سينمائيون مثيرون للاهتمام أظهروا براعتهم السينمائية. وبسبب ضيق المساحة، فقد ركزنا هنا على السينمائيين الذين حققوا شهرة عالمية فى السوق السينمائية).

ومن الناحية الاقتصادية، زادت النزعة المستمرة نحو العولمة. وما زالت الأستوديوهات العالمية تسيطر على السوق السينمائية العالمية. لكن هناك منافذ ممكنة لبلدان أخرى للحاق بالركب، ليس من خلال حظر الأفلام الأمريكية، لأن ذلك الأمر أصبح يتزايد صعوبة حيث إن التكنولوجية أدت إلى ديمقراطية عملية التوزيع، وإنما بتحدى الأستوديوهات الأمريكية على أرضها ذاتها، فقد فهمت أن التأثيرات الاقتصادية المتضاعفة تزيد تصدير الثقافة، وصنع قرارات جماعية بالانخراط فى حماس فى تطوير ثقافة هذه البلدان وتصديرها.

ومن الناحية التقنية، استمرت الوسائط البصرية فى تطوير قوتها ودقتها، لتفتح مزيدًا من العملية التقنية الغامضة أمام مجموعات جديدة من الفنانين. فما كان فى الماضى يعتبر مشروعًا جماعيًا يحتاج إلى استثمارات كبيرة فى الرأسمال، أصبح الآن أداة شخصية ومرنة للتواصل، كان ألكسندر أستروك Alexdre Astruc قد أسماها "الكاميرا القلم". وفى الوقت ذاته، أتاحت التقنيات الجديدة للتوزيع قدرة متزايدة على الوصول إلى جمهور أكثر اتساعًا وتنوعًا، جمهور هو أيضًا يملك قدرة أكبر بكثير من التحكم فى معايشة الوسائط أكثر من أى وقت مضى.

ومن الناحية الجمالية، فإن التقاء هذه العوامل تصنع مدى أكثر تنوعًا من المنتجات السينمائية، واختفت الفجوة بين ثقافة "الصفوة" وثقافة "الجماهير". وأصبح مفهوم القرن التاسع عشر عن "الطليعة" أقل أهمية عامًا بعد عام.

وفى النهاية، فإن محصلة هذه العوامل توحى بأنه قد يكون الآن زمن مناسب للإعلان عن التفريق بين "الأفلام/ الفيلم/ السينما"، على الأقل كما عرفناه. ومن الآن فصاعدًا، لم يعد "الفيلم" إلا مادة خامًا، أو واحدًا من الخيارات الممكنة، جنبًا إلى جنب القرص والشريط، المتاحين الآن أمام فنان الوسائط. أما "الأفلام" فهى جزء متكامل مع فن جديد شامل، والتكنولوجيا، والصناعة، ليس لدينا له اسم بعد، إلا ربما "الوسائط المتعددة". وماذا عن "السينما"؟ بعد تسعين عامًا من السيطرة على طريقة رؤيتنا للعالم، فى حياة طويلة، وعاصفة، ورومانسية، ومثمرة، مرت السينما فى هدوء.

ما وراء السينما: ما وراء العالم الروائى، وما وراء الواقع

بفضل الدى فى دى، والإنترنت، والصور المولدة كمبيوتريا، والعولمة، أصبحت هوليوود فى حالة طيبة مع نهاية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. فمن المدهش، أن جيل السبعينيات ما زال يعطى بشكل جيد، سواء بصنع الأفلام أو فى المواقع التنفيذية. لقد أصبح متمردو أربعين عامًا مضت هم الآن المؤسسة السائدة. لقد

توفى روبرت ألتمان فى عام ٢٠٠٦، بعد أن أكمل اثنين من أفضل أفلامه. وصنع سبيلبيرج، لوكاس، وكوبولا، وسكورسيزى، بعضًا من أفضل أعمالهم فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. وفاز سكورسيزى بأولى جوائز الأوسكار له عن فيلم "الراحلون" (٢٠٠٦). كما أن كلينت إيستوود الذى يقترب من الثمانينيات من عمره قد تم ترشيحه أربع مرات لأوسكار أفضل مخرج، وأربع مرات لجائزة أفضل فيلم، وفاز بجائزتين فى كل من التصنيفين.

ومن الحق القول إن جيلاً جديداً من السينمائيين الموهوبين قد ظهر فى الخمسة عشر عامًا الأخيرة، لكنهم لا يقارنون بجيل آبائهم. هل تريد ثورة؟ لقد كانت فى القرن العشرين. وبدلاً من ذلك فإن الجيل الرابع من السينمائيين الأمريكيين يبدو راضيًا باستكشاف حدود الوسيط السينمائى، سواء فى الأفلام بالغة النجاح جماهيريًا أو السينما الأكثر شخصية.

وقد يبدو من المفيد إدراك أن هناك نوعين منفصلين من المنتجات الهوليوودية الآن: ما يمكن أن نسميه "أفلام الصيف" و"أفلام الشتاء". ومعظم العائدات تأتى من أفلام الصيف، التى تهدف أساسًا للجمهور الشاب. وفى هذا التصنيف تأتى معظم الأنماط الفيلمية: فيلم المغامرات والأكشن، والتحريك، والقصص المصورة، والفانتازيا، والأفلام التى تسمى عن حق "الأفلام المقززة".

(هذا النمط المقزز كان فى ظاهره يبدو مستهدفًا لسوق الصبية فى فترة ما قبل المراهقة، لكن من المثير أنه نجح أيضًا مع الشباب الأكبر سنًا، وهو ما يثير الحزن حول نزعات العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. بدأ هذا النمط مع السلسلة التليفزيونية "بيفيز وباتهيد" الذى يعتمد على فكاهة دورات المياه الموجهة للأطفال، ثم حقق نجاحًا تجاريًا مع "ساوث بارك" و"أوستين باورز" (وكلاهما فى عام ١٩٩٩). وتخصص جود أباتو فى تلك الفكاهة المقززة وأكد اتساع أفقها مع "عذراء فى عمر الأربعين" ٢٠٠٥، رغم أن آدم ساندلر صنع أفلامًا أكثر تقززًا. وإذا كان جيل أواخر

الأربعينيات والخمسينيات ظل مراهقًا، فقد ظل الجيل التالي في مرحلة ما قبل المراهقة. وأرجو ألا يزداد الأمر سوءًا).

وكان فيلم المغامرات والأكشن من الدعائم الأساسية في التسعينيات، لكنه تراجع إلى حد ما في الأعوام العشرة الأخيرة، ويبرز من هذه الأفلام فيلم بول جرينجاس "تفوق بورن" (٢٠٠٤)، وكوينتين تارانتينو "اقتل بيل" (٢٠٠٣). وأثبت فيلم المنتج جيرى بروكهايمر Jerry Bruckeimer "قراصنة الكاريبي" وأجزاؤه التالية نجاحًا تجاريًا كبيرًا، كما أنعش الحياة الفنية للممثل جوني ديب. ونجح الأخوان واشووسكي في "ماتريكس" (١٩٩٩) والجزأين التاليين ولعبة الفيديو، وكانت المشكلة الوحيدة هنا أن الكاتبين نفسيهما كانا محصورين داخل الماتريكس ولم يستطيعا الهروب.

وطوال العشرة أعوام الأخيرة سادت شركة بيكسار على عالم أفلام التحريك، وعلى التقنيات الكومبيوترية التي كانت رائدة فيها. وبدءًا من "قصة لعبة" (١٩٩٥)، ومرورًا بأفلام "البحث عن نيمو" (٢٠٠٣) و"سيارات" (٢٠٠٦) و"راتاتوى" (صلصة فرنسية) (٢٠٠٧) و"والي" (٢٠٠٨)، كانت بيكسار هي التي تقود الطريق. وبلغت سيطرتها أن ديزني بيعت بمبلغ ٧,٤ مليار دولار في عام ٢٠٠٦. ويجب اعتبار المؤسس ستيف جوبز واحدًا من أهم القوى الكبرى في السينما الأمريكية خلال الأعوام الخمسة عشرة الأخيرة، حتى لو لم يكن هو نفسه سينمائيًا. (لولا بيكسار، كانت شركة دريم ووركس سوف تسود عالم التحريك في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين بسلسلة أفلام "شريك").

وكما لاحظنا، فإن نمط الأفلام المقتبسة عن القصص المصورة ازدهرت في العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، عندما ظهرت شخصيات شركة مارفيل بوصفها منافسة لشخصيات شركة دي سي، مثل سوبرمان وباتمان، وكان في الصدارة سلسلة "سبايدرمان" من إخراج سام ريمي. وخلال ذلك تعرض هذا النمط الفيلمي ذاته للهجوم من أفلام الفانتازيا، بقيادة أفلام "هاري بوتر". وكان الافتتان بشخصية هاري بوتر ظاهرة ثقافية كبرى خلال ذلك العقد، لكن ما هو أكثر أهمية أنها كانت في الأصل

ظاهرة أدبيـة، وأن الأفـلام تأتى ثانيًـا. وبسـبب هـارى، كـان الأطـفـال يقـرأون الكتب، والكتب ذات الصـفـحات الكثـيرة، وبدون أفلام هارى بوتر، كان سوف يحتل قـمة هذه النوعية أفلام بيتر جاكسون عن "ملك الخواتم"، المأخوذة عن كتابات جيه أر أر تولكين، أستاذ اللغة الأنجلوساكسونية فى جامعة أكسفورد فى الخمسينيات. لكن كلاً من تولكين وجيـه كيـه راولينـج (كاتبـة "هارى بوتر" – المترجم) كـان يحـاول كتـابة نسخ معاصرة لحواديت ملحمية قديمة. فلماذا لا نتحول إلى الأساطير الأصلية؟ وهكذا جاء وقت التكريم السـينمـائى للملاحم "الإليـاذة" و"الأوديسـا" و"الإنيـادة" و"أنشـودة رولان" و"بارسـيـفـال" و"أورلاندو فـيـوريوزو"، و"ملكة الحـوريات" (على الأقل نال "بيـولف" مـا يستحقه).

وبينما كانت أفلام الصيف تدر أكثر الإيرادات فى هوليوود، فإنها طورت أيضًا نزعـة جـديدة لصنع سلسلة من الأجـزاء التـاليـة من الأفـلام، ومـا أطلق عليـه كـريس أندرسون فى عام ٢٠٠٤ استراتيجية التسويق التى تعتمد على عدد أكبر من الأفلام المتفردة بكميات صغيرة لعدد أكبر من الناس. فقد قامت شرائط الفيديو ثم أقراص الدى فى دى بإطالة حياة الأفلام. (ليس من الضرورى الآن كسب إيرادات كبيرة فى عطلة الأسـبوع الأولى إذا كنت تسـتطيع تـعويض ذلك فى سـوق الدى فى دى). والآن زادت حياة الأفلام الموجهة أصلاً إلى جمهور صغير نسبيًا من البالغين – وحتى كبار السن – بعد خروجـهـا من العرض فى المالتـيـبلكس، وتلك هى "أفـلام الشـتـاء"، وهذه الأفلام لا تنقسم بدقة إلى أنماط فيلمية، لكن يمكن تعريفها على نحو أفضل من خلال المزاج الخاص بها. وبكلمات أبسط: إما أن تكون حداثية أو ما بعد حداثية. وحتى رغم أن الحداثة قد مـاتت لنصف قرن من الزمن، كمـا أن دونالد بارتلمى كتب منذ ثلاثين عامًا نعيًا لما بعد الحداثة، فهما لا تزالان تعيشان معنا.

والأفلام الحداثية تحكى قصصًا عن شخصيات. ومن الأمثلة أفلام كلينت إيستوود الأخـيـرة: "نـهـر الـغـمـوض" (٢٠٠٣)، و"طفلة بمليـون دولار" (٢٠٠٤)، و"رايات آبائنا" و"خطابات من إيوجـيـمـا" (كـلاهمـا فى عـام ٢٠٠٦)، أو فـيلم مـارتين سكورسـيـزى "الراحلون" (٢٠٠٦)، أو فيلم تونى جيلروى Tony Gilroy "مـايكل كلايتون" (٢٠٠٧)، أو

فيلم بيتى توماس Betty Thomas "٢٨ يومًا" (٢٠٠٠)، أو فيلم تامارا جينكينز Tamara Jenkins "المتوحشون" (٢٠٠٧). ويستحق فيلما نيل لابوت "الممرضة (أو الدادة) بيتى" (٢٠٠٠)، و"رجل الحبال المجدولة" (٢٠٠٦) الالتفات، مثل أفلام جيمس مانجولد James Mangold "كيت وليوبولد" (٢٠٠١)، و"سر على الخط المستقيم" (٢٠٠٥)، و"قطار الثالثة وعشر دقائق إلى يومًا" (٢٠٠٧). وكل هذه الأفلام تحتفى بثراء الشخصية.

وساعد بيل كوندون Bill Condon على الحفاظ على الفيلم الموسيقى حيًا من خلال السيناريوهات التى كتبها لفيلم "شيكاجو" (٢٠٠٢، روب مارشال) و"فتيات الأحلام" (٢٠٠٦). كما تستحق الاهتمام سيناريوهاته لأفلام سيرة الحياة كفيلم جيمس ويل "آلهة ووحوش" (١٩٩٨) وألفريد كينزى "كينزى" (٢٠٠٤).

وحصل جيل جديد ثانٍ لهوليوود على موطئ قدم خلال العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. وأسست صوفيا كوبولا Sofia Coppola (ابنة فرانسيس) شهرتها مع القصة عابرة الثقافات للتفاعل بين الأجيال "مفقودة فى الترجمة" (٢٠٠٣). كما حصل جيسون ريتمان Jason Reitman (ابن إيفان) على الاهتمام بعد فيلم "شكرًا لك على التدخين" (٢٠٠٥)، وهو فيلم مليء بالغموض والمنطق حتى إنه يصل إلى نموذج أفلام إيريك رومير. وفى الحقيقة إن هذا التشوش والتعقيد الأخلاقى موجودان فى القصة الأصلية لكريستوفر باكلى Christopher Buckley، لكن الحقيقة أيضًا أن جيسون هو الذى أدرك قيمتها. تلى ذلك بحكاية أخلاقية فى "جونو" (٢٠٠٧)، وكان هذا الفيلم يشبه فيلم جاريد هيس "ديناميت نابليون" (٢٠٠٤) الذى نجح فى أوساط ثقافية خاصة، و"جونو" قصة غريبة عن مراهقة حامل تؤكد أنه ليس كل المراهقين قد توقفوا فى نضجهم العقلى عند مستوى متواضع.

وربما كان الدوران الأبرع فى أدائهما خلال العقد الأول من القرن العشرين هما تشخيص فوريست ويتيكر لشخصية عيدى أمين فى "آخر ملوك إسكتلندا" (٢٠٠٦، كيفن ماكدونالد)، وأداء دون شيديل الفائق فى "فندق رواندا" (٢٠٠٤، تيرى جورج)،

وهذا الفيلمان يركزان على القصة والشخصية، وهما يجذبان اهتمامنا لأننا نريد أن نسمع هذه القصص.

وللأفلام ما بعد الحداثية شخصيات وقصص يمكن أن تكون مماثلة فى إثارتها الاهتمام، لكنها ترى تلك الشخصيات والقصص من خلال طبقة زائدة من ما بعد الرواية، فهى تركز الاهتمام على الطريقة التى تقوم بروايتها، والتقنيات السردية، وعلى عكس كل أفلام الصيف، فإن قليلاً من أفلام الشتاء لا تعطى اهتمامًا كبيرًا بالمؤثرات الخاصة، سواء كانت رقمية أو غير رقمية. وبالنسبة لهؤلاء السينمائيين، فإن الطرق المذهلة التى يمكن أن تتلاعب بها بالصورة تتجاوز المألوف إلى حد كبير، إنها أكثر اهتمامًا بالطرق المختلفة التى يمكن أن تروى بها قصة.

ولعل النموذج الأمثل هذه المعالجة هو فيلم كريستوفر نولان "تذكارات" (٢٠٠٠). إن البطل ليونارد قد فقد ذاكرته، ولكى يعرف ما حدث بالأمس كان يكتب ما يعرفه على جسده. والفيلم يروى قصتين؛ الأولى تمضى إلى الخلف، والثانية إلى الأمام. وتلك هى القاعدة الأولى للسرد: إن الذين لا يستطيعون تذكر الماضى يكون عليهم أن يكرروه. لقد احتفى ألان رينيه بهذه الفكرة فى "أحبك، أحبك" (١٩٦٨)، أول فيلم عن عالم مونتير سينمائى حيث كل الأزمنة متساوية وقابلة للتوليف المونتاجى.

أما بطل التأمل الذاتى للسرد فهو شارلى كاوفمان Charlie Kaufman (سواء شارلى الحقيقى أو شارلى الموجود داخل الفيلم). وحقق نجاحًا لأول مرة فى "أن تكون جون مالكوفيتش" (١٩٩٩، سبايك جونز) حيث يجد لاعب عرائس طريقًا إلى عقل الممثل جون مالكوفيتش، ثم يتورط فى علاقة رومانسية رباعية مع زوجته ومع المرأة التى يشتهيها، ويظل يدخل ويخرج من عقل مالكوفيتش مرات عديدة. وكان قد تم الاتفاق مع شارلى كاوفمان (الحقيقى) قبل ذلك بسنوات على اقتباس "سارق الأوركيد"، وهو كتاب فاتن فى فن الصحافة كتبته سوزان أورلين Susan Orlean، لكنه توقف وكتب بدلاً من ذلك سيناريو عن شارلى كاوفمان فى تلك المهمة الصعبة، وكانت النتيجة هو الفيلم الذى يحمل عنوانًا ذكيًا ويحمل مفارقة، "اقتباس" (٢٠٠٢، سبايك جونز). وبينما كانت ميريل

ستريب (فى دور سوزان أورلين) تتجول مع كريس كوبر (فى دور سارق زهرة الأوركيد) خلال مستنقعات فلوريدا، فإننا نقضى معظم الوقت مع شارلى الذى استولى عليه القلق، وتوأمه المتساهل المخترع دونالد (أدى كليهما نيكولاس كيدج). ولمضاعفة هذا البناء المتجاوز للرواية فإن شارلى قد تم ترشيحه للأوسكار لأفضل سيناريو مقتبس، وتقاسم ذلك مع "دونالد كاوفمان".

وجاء بعد ذلك فيلم "الشروق الأبدى لعقل بلا ذاكرة" (٢٠٠٤) من إخراج مايكل جوندرى، وهذه المرة قلق الهوية يتركز على الذاكرة. وبعد علاقة فاشلة، يريد جويل (جيم كارى) أن ينسى كليمنتين (كيت وينسليت). إن شركة "لاكونا" تقدم هذه الخدمة، لكن فى وسط العملية يتمرد جويل، ويقرر الاحتفاظ بذكريات حبه المفقود. ويبدأ الفيلم بمشهد ما قبل العناوين، يمتد سبع عشرة دقيقة ونصفًا (هل هذا رقم قياسى؟)، ونفهم بعد ذلك بكثير أن تلك نهاية القصة وليست نهايتها.

لقد كان عمل كاوفمان الأول فى هوليوود كتابة كوميديا الموقف "كن لك حياة" (١٩٩١)، لكنه ترك العمل بعد حلقتين.

وتلك الدراما التى تنشأ بين الشخصية والمؤلف تمت معالجتها بذكاء فى فيلم مارك فورستر "أغرب من الخيال" (٢٠٠٦)، كتبه زالك هيلم، تدور بين هارولد (ويل فيريل) الذى يكتشف أنه شخصية فى رواية تكتبها كارين (إيما طومسون). إنه يسمعها تسرد حياته، فيستشير الدكتور هيلبيرت (داستين هوفمان)، الناقد الأدبى الذى يتصادف أنه من هواة أعمال كارين. ومأزق هارولد هو: هل يجب أن يسمح لنفسه بأن يموت من أجل أصالة الرواية؟ نعم، إن ذلك السرد غير المعتاد يعود إلى مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" من تأليف لويجى بيرانديللو، قبل تسعين عامًا، لكن بيرانديللو لم يزعم قط أنه ما بعد حداثى.

وأعطانا ويز أندرسون سلسلة من أفلام السرد الماكر، الذى يدور حول ذاته، لكنه يسلى أيضًا أحيانًا، فى أفلام مثل "عائلة تينينباوم الملكية" (٢٠٠١)، و"الحياة المائية مع ستيفن زيسو" (٢٠٠٤)، و"شركة الشاى الهندى المحدودة" (٢٠٠٧). وفى هذه الأفلام

يمكنك أن تجد العديد من أفكار وحيل سينما المؤلف، لكن في النهاية تدور أعمال ويز أندرسون في عالم التأمل الذاتي للطبقة الوسطى في شمال الجنوب الغربي من نيويورك.

وعلى النقيض، فإن بول توماس أندرسون (ليس من أقارب ويز) قد أعطانا تصويراً لمجتمع الساحل الغربي، خاصة في أفلام مثل "ليالي رقصة البوجي" (١٩٩٧) و"ماجنوليا" (١٩٩٩)، وهما فيلمان جماعيان مهمان. وتوقف عن العمل لفترة، ثم عاد مع الدراما التاريخية "سوف يكون هناك دم" (٢٠٠٧).

والفيلم الذي يعتبر نموذجًا للعقد الأول من القرن الحادي والعشرين يجب أن يكون "كراش" أو "تصادم" (٢٠٠٤) لبول هاجيس. فمع ثماني عشرة شخصية رئيسية (هناك اثنا عشر نجمًا تكتب أسماؤهم في العناوين)، تكون تلك هي المجموعة السينمائية القصوى، التي يروى الفيلم من خلالها العديد من القصص مثل أفلام بول توماس أندرسون، ولكن مع إحساس عميق بالسياسة في الموقف. يدور الفيلم في لوس أنجلس المعاصرة عبر ست وثلاثين ساعة، ويلعب دون شيديل الشخصية المحورية لهذه المجموعة، في دور ضابط تحقيق في الشرطة.

أما الموقف فهو: "إنها حاسة اللمس، في أية مدينة حقيقية، تسير، وتعرف، وتناوش الناس ونتقابل بالصدفة معهم. لكننا لا نتلامس في لوس أنجلس، إننا دائمًا خلف المعدن والزجاج. إنني أعتقد أ، نا افتقدنا هذه اللمسة كثيراً، حتى إننا نتصادم مع بعضنا حتى يشعر الواحد منا بالآخر".

ويقدم "كراش" نسيجًا مغزولاً من أعراق وطبقات، وهو يوقظك على عالم القرن الحادي والعشرين الحقيقي. وفيه طبقات متعددة من المفارقة، إن اللا منتمي من خارج هذا العالم (رايان فيليب) ذو رأس أحمر مثل "اللا منتمي: عند ألبير كامي. ويلعب الإيرانيون دور العرب، ويلعب أبناء بورتوريكو دور المكسيكيين، ويلعب الكوريون دور الصينيين. (وبالطبع، ولد بول هاجيس في كندا).

لقد ارتكب شارلى كاوفمان خطأ مميزًا قبل سنوات عندما قرر أنه لا يستطيع كتابة سيناريو جيد عن كتاب "سارق الأوركيد"، فلأنه روائى يصنع العالم الفنى، لم يستطع أن يرى الدراما فى أزهار الأوركيد. لذلك فاته الاشتراك فى أهم تطور فى فن السينما فى العشر سنوات الأخيرة: نهضة السينما اللا روائية.

ويعود هذا فى جانب من الأمر نتيجة وسيط الدى فى دى. ففى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، أصبح من الممكن تصوير الفيلم ومونتاجه خلال أسابيع، ويطبع على أقراص ويصبح متاحًا بعد عدة أيام. لكن أغلب الأفلام الروائية الناجحة خلال ذلك العقد تم عرضها بنجاح فى دور العرض أيضًا. لقد ذكرنا بالفعل إنجازات مايكل مور بثلاثة من أعلى الأفلام "التسجيلية" إيرادًا فى تاريخ السينما. كما أن مور يعتبر مؤلفًا فى ذلك العقد، كما ذكرنا أيضًا إنجاز آل جور الشهير.

لكن لم يكن الفيلم الذى جذب الجماهير هو فقط فيلم الدراسة التسجيلية، فقد فعلت ذلك أفلام الطبيعة أيضًا. لقد نجح فيلم "الهجرة المجنحة" (٢٠٠١) من إخراج جاك بيران مع جاك كلوزو وميشيل دبيا، وعرض بنجاح كبير فى دور العرض، ولم يتجاوزه إلا فيلم لوك جاكيه "مسيرة البطاريق" (٢٠٠٥). لماذا نجح الفرنسيون تمامًا فى هذا النمط الفيلمى؟ الفضل يعود إلى جاك كوستو، فهو الذى اخترع فيلم الطبيعة الحديث.

وطوال ما يزيد على سبعين عامًا، من روبرت فلاهرتى Robert Flaherty وجون جريرسون Jhon Grieson، إلى جان روش Jean Rouch ودون بينيبيكر Don Penneb-ker، كان الهدف الخالص للسينمائيين التسجيليين هو اقتناص – و"توثيق" – الواقع، وكلما رأينا أقل عن السينمائى وعملية صنع الفيلم كان الأمر أفضل. والآن يفضل سينمائيو السينما اللا روائية التعليق على الواقع الذى نراه، فهم وأفكارهم "جزء من الحدث"، وهؤلاء السينمائيون الذين يصنعون دراسات فيلمية أكثر اهتمامًا بما هو وراء الواقع، مثلما يكون زملاؤهم الحكائون داعين بما بعد الرواية فى سردهم.

لقد أصبحت الأفلام التسجيلية عن الطبيعية مادة ثابتة في البرامج التليفزيونية لأكثر من عشرين عامًا (كما كان ذلك سببًا رئيسيًا في تحول المشاهدين إلى ترقية تليفزيوناتهم إلى شاشات عالية الدقة في العقد الأخير). كما أصبح الآن الحفاظ على ماتبقى من العالم الطبيعي موضوعًا سياسيًا مهمًا، لذلك احتل مكانًا ثابتًا على الشاشة الكبيرة. وإذا كان شارلي كاوفمان ارتفع على مستوى التحدي في اقتباس كتاب "سارق زهرة الأوركيد"، فقد كان من الممكن أن يكون فيلم "اقتباس" واحدًا من كلاسيكيات "ما بعد الواقع" الجديدة. لكن كاوفمان - مثل العديد من أبناء جيله - كان ملتصقًا بمادة "ما بعد الرواية".

الفصل الخامس

نظرية السينما: الشكل والوظيفة

هل نحن مهتمون بما فى الفيلم (الشكل) أكثر من اهتمامنا بطريقة تأثيره فينا (الوظيفة)؟

الناقد

الشاعر والفيلسوف: ليندساى ومونستربيرج Lindsay and Münsterberg

التعبيرية والواقعية: أرنهايم وكراكاور Arnheim and Karcauer

المونتاج: بودوفكين Pudovkin، وإيزنشتين Eisenstein، وبالاش Balazs، والشكلانية

الميزانسين: الواقعية الجديدة، وبازان Bazin، وجودار

السينما تنطق وتفعل: ميتز Metz والنظرية المعاصرة

الناقد

فى الفيلم القصير "الناقد" (١٩٦٣)، الذى صنعه ميل بروكس Mel Brooks وإيرنست بينتوف Eynestpintoff، نشاهد أشكالاً تجريدية بالتحريك تتشكل على الشاشة، بينما نسمع صوت بروكس فى دور رجل عجوز، يحاول أن يشق طريقه فى مرح خلال موضوع مغزى وأهمية "الفن":

"ما هذا؟ لابد أنه كارتون.. ربما كانوا صبية.. هذا يبدو كصبية.. أتذكر عندما كنت صبيًا فى روسيا.. علم الأحياء.. آخ! إنه يولد. أيًا كان فإنه يولد... بُصْ.. تأخرت كثيرًا.. إنه مات بالفعل... ما هذا؟ واعظ! ظريف! لطيف. ما هذا بحق السماء؟ آه، أعلم ما هذا، إنه زبالة. أدفع دولارين لأشاهد فيلمًا فرنسيًا، فيلمًا أجنبيًا، والآن أرى هذا العك!".

ثم ينضم الشكل إلى شكل ثانٍ، ويفسر بوكس:

"نعم، إنهما اثنان، إنهما يستلطفان بعضهما بعضا. حقيقى. انظر إلى هذه الشرارة. شيئان فى حالة عشق! أترى كيف يتضح شكلهما؟ الشيء الأول يحسد الثانى كثيراً. هل من الممكن أن تكون تلك الحياة الجنسية لشيئين؟"

ثم يتغير المشهد مرة أخرى ويبدأ الرجل العجوز فى فقدان الاهتمام: "

ما هذا؟ نقاط! قد تكون عينًا. قد تكون أى شيء. لابد أنها رمزية على نحو ما. أعتقد ذلك.. إنه رمز لـ.. زبالة!

أوه! إنه صرصار حقل! حظًا سعيدًا مع الصرصار يا أستاذ!".

وعندما يقترب الفيلم القصير من نهايته، يلقى الناقد حكمه الأخير:

"أنا لا أعلم شيئًا عن التحليل النفسي، لكنني أقول إن هذا فيلم قذر!".

إن فيلم "الناقد" مضحك في جانب منه لأن بروكس ينجح - في مسافة ثلاث دقائق فقط - في أن يلمس عدداً من الحقائق الحيوية حول النقد. إننا ندفع "دولارين" لكي نشاهد فيلماً، فماذا نحصل عليه مقابل ذلك؟ كيف نحدد القيمة السينمائية؟ كيف نعرف ما هو "رمز الزبالة"؟ هناك آخرون في الجمهور مع ناقد ميل بروكس قد يستمتعون بالفيلم. هل القيم - إذن - نسبية تماماً؟ هل هناك أي "قواعد" عامة بالنسبة لفن السينما؟ ماذا تفعل السينما؟ ما هي حدودها؟

إن أسئلة مثل تلك هي مجال النظرية السينمائية والنقد السينمائي، وهما نشاطان لهما علاقة لكنهما ليسا متطابقين، وهدفهما المشترك هو زيادة فهم ظاهرة السينما. وبشكل عام فإن النظرية هي التجريد، بينما النقد تطبيق. وعلى الطرف الأدنى من هذا المجال نجد نوعًا من النقد يمارسه مَنْ يكتب مراجعات صحفية، أو تقارير أكثر من كونها تحليلاً. ووظيفة كاتب المراجعات هو وصف الفيلم وتقييمه، وهما مهمتان بسيطتان نسبيًا. وعلى الطرف الأعلى من المجال هو نظرية السينما من النوع ذي العلاقة القليلة مع الممارسة الفعلية للسينما أو بلا علاقة على الإطلاق، أي أنها نشاط ذهني يوجد أساسًا لذاته، وله نتائجه الخاصة به، لكن ليس بالضرورة له علاقة كبيرة مع العالم الحقيقي. وبين هذين الطرفين المتباعدين تمامًا هناك مساحة كبيرة لعمل مفيد ومثير للاهتمام.

وهناك عدد من الثنائيات المهمة التي تحكم عمل نظرية السينما. الأولى هي التناقض بين ما هو عملي وتطبيقي وما هو مثالي، كما يوحي به الفرق بين "النقد (العملي) والنظرية (المثالي).

والتناقض شديد الصلة بذلك هو بين ما هو "إرشادي" وما هو "وصفي" في النظرية والنقد. فصاحب النظرية الإرشادية مهتم بما يجب أن تصنعه السينما، أما صاحب النظرية الوصفية مهتم فقط بما هي عليه السينما. إن النظرية الإرشادية

استقرائية، أى أن صاحب النظرية يقرر نظامًا قيميًا أولاً، ثم يقيس الأفلام الفعلية على هذا النظام. أما صاحب النظرية الوصفية فهى على العكس استنتاجية. إن صاحب النظرية يدرس مدى كاملاً من النشاط السينمائى، وعند ذلك يستنتج استنتاجات تقريبية حول الطبيعة الحقيقة للسينما. والمنظرون والنقاد الذين يرشدون يكونون مهتمين بالطبيعة بالتقييم، ولأن لهم نظمًا قوية من القيم، فإنهم يقيسون منطقيًا الأفلام الحقيقية على متطلباتهم، ويصدرون أحكامهم.

وثالث ثنائية حاكمة والأكثر أهمية هى بين النظرية والممارسة. ففى الحقيقة، فإن السينمائى ليس في حاجة لدراسة النظرية لكى يمارس الفن. وبالفعل لم يكن هناك فى سنوات السينما الأولى الكثير من السينمائيين لهم أى اهتمام بالنظرية. لقد كانوا يعرفون (أو لا يعرفون) بالغريزة ما كان عليهم أن يفعلوه. لكن شيئًا فشيئًا أصبح فن السينما أكثر تعقيداً، وتأسس جسر بين النظرية والممارسة. والعديد من السينمائيين المعاصرين – على عكس أسلافهم – يأتون من أساس نظرى قوى. وحتى مكاتب هوليوود الآن تحتشد بحاملى الدكتوراه فى الدراسات السينمائية، ومنذ أن تولى المسئولية جيل كوبولا، وسكورسيزى، ولوكاس (جميعهم خريجو معاهد سينما)، أصبحت الدرجات العلمية المتقدمة تقدم بطاقة دخول مهمة إلى نظام الأستوديو.

وذلك تغير كبير فى الطريقة التى تمارس بها هوليوود العمل. فالحقيقة أن أسلوب هوليوود – الذى سيطر إلى حد كبير على تاريخ السينما – لم ينتج نظرية ذات نظام متماسك. وعلى السطح، كانت السينما الهوليودية فى الثلاثينيات والأربعينيات تعتمد على نظام جمالى متماسك، ومع ذلك فليست هناك نظرية هوليودية في حد ذاتها. ليس هناك فن "يحتاج" نظرية، وليس الفنان فى حاجة إلى درجة علمية متقدمة. وعندما أصبحت الدراسة الأكاديمية من متطلبات الحصول على وظيفة، تغيرت طبيعة الفن ذاته، فقد أصبح واعيًا بالذات وربما أيضًا أقل إثارة للاهتمام. أنت لست مضطرًا إلى أن تكون رومانسيًا متمردًا لكى تؤمن بأن المتمردين الذين يحطمون القواعد هم من يصنعون الفن الأكثر جاذبية. ومن المؤكد أن التدريب الرسمى يمنح مستوى معينًا من

الكفاءة الحرفية، لكنه في الأغلب يحبط الإبداع. وهذا قد يفسر ما حدث للسينما الأمريكية منذ أوائل السبعينيات، حين رضينا بضمان الجودة الحرفية بديلاً عن الإثارة العبقرية اللامعة.

وبالطبع فإن الأساتذة القدامى كانوا يصنعون الفن بالطفرة. وأفضل أعمال دى دابليو جريفيث (الذى ألهم العديد من المنظرين) جاءت نتيجة فكرة غائمة إلى حد ما أن "نبضات القلب البشرى" كانت هى مقياس الإيقاع السرى فى صناعة سينما جيدة. وكتب جريفيث فى مجلة "الحرية" عام ١٩٢٦ بعنوان "الإيقاع فى الأفلام":

"لقد اجتهدت السينما الأمريكية فى الحفاظ على إيقاع الفيلم متوافقًا مع النبضات البشرية المعتادة، والتى تتزايد سرعة بالطبع تحت مؤثرات مثل الإثارة، وتكاد أن تتوقف فى لحظات التشويق".

والكثير من هذا النوع من التفكير بالتجربة والخطأ كان نتيجة عقدة النقص التى تشعر بها السينما باعتبارها أصغر الفنون عمرًا. ولقد اقترح كريستيان ميتز أن وظيفة مثل هذا النقد - من وجهة نظر التحليل النفسى - هى إنقاذ السينما من وضعها المتدنى. وبكلمات أبسط فقد كان التفكير يمضى على هذا النحو: إذا كانت السينما تستطيع أن تدعم نظامًا نظريًا له ثقله، فسوف تكون مثيرة للاحترام مثل بقية الفنون الأقدم. وقد يبدو ذلك دافعًا طفوليًا بالنسبة لنظرية سينما، ولكن حتى وقت قريب كان معظم المتعلمين يعتبرون أن السينما لا يجب أن تؤخذ بجدية. وعلى سبيل المثال لم تصبح السينما فى الولايات المتحدة موضوعًا للدراسة فى الكليات والجامعات مقبولاً بشكل عام حتى عام ١٩٧٠؛ لذلك كان الدافع لمعظم نظريات السينما المبكرة هو اكتساب درجة من الاحترام. (أعلم أننا نجادل حول حقيقة ذات وجهين: إننا نريد أن تصبح السينما مقبولة فى الجامعات، لكننا لا نريد أن يدرس السينمائيون أكثر من اللازم. وكما فى جوانب الحياة الأخرى فى أمريكا خلال السبعينيات والثمانينيات - كان الميزان قد مال كثيرًا. فالكثير من الحقائق التى اكتشفناها فى الستينيات تم تشويهها عندما دخلت مؤسسة التعليم).

وبسبب هذه الرغبة في اكتساب الاحترام كان الكثير من الأعمال الأولى في نظرية السينما إرشادياً، وفيه الكثير من الطموح والادعاء، لكنه كان متقنًا على نحو فاتن أحيانًا. وإذا مضينا قدمًا في تفسير التحليل النفسي، يمكننا أن نفكر في ذلك باعتباره تسامي "الأنا العليا"- أي إحساس السينما وفهمها بالمعايير الفنية المقبولة اجتماعيًا في السلوك واحتساب الاحترام، في نضالها لكي تعامل على قدم المساواة، ولكي تتحكم في دوافعها الحيوية الطبيعية. لقد كانت "المعايير" ضرورية، وقدمها منظرو السينما. والآن ومع نضج نظرية السينما، فإن الأكثر ترجيحًا هو التقليل من الإصرار على القواعد والضوابط المستمدة من خارج نطاق السينما ذاتها، والتركيز بدلاً من ذلك على تطوير قيم خاصة بالسينما أكثر مرونة وتعقيداً.

وداخل أي نظرية سينما محددة، هناك عدد من التعارضات. فهل النظرية جمالية أساسًا أم فلسفية أساسًا؟ هل تتعامل النظرية مع علاقات أجزاء السينما وبعضها البعض، أو أجزاء فيلم محدد وبعضها البعض؟ أو أنها تهتم بالعلاقات بين السينما والثقافة، وبين السينما والفرد، والسينما والمجتمع؟

لقد استخدم سيرجي إيزنشتين – الذي مازال أغزر المنظرين السينمائيين إنتاجًا – مصطلحات سينمائية ليصف الفرق بين المعالجات المختلفة لدراسة السينما. وفي مقالته لعام ١٩٤٥ "نظرية مقربة"، وصف نظرية سينما من نوع "القطة العامة"، حيث إنها تتناول السينما في سياق، وتحكم على تأثيراتها السياسية والاجتماعية. أما نظرية السينما من نوع "اللقطة المتوسطة" فهو النقد السينمائي، الذي يركز على المدى الإنساني للفيلم، وهو ما يهتم به كتاب المراجعات النقدية. ومع ذلك فإن النظرية من نوع "اللقطة المقربة" هي التي "تحلل" الفيلم إلى أجزائه وعناصره. وعلى سبيل المثال فإن السيميوطيقيين والمنظرين السينمائيين الذين يحاولون تناول "لغة" السينما يستخدمون معالجات من نوع اللقطة المقربة.

والمفهوم الأساسي هنا هو التعارض الكلاسيكي بين الشكل والوظيفة. هل نحن أكثر اهتمامًا بما هو عليه الفيلم (الشكل) أو كيف يمارس تأثيره علينا (الوظيفة). وكما

سوف نرى، فقد استغرق الأمر وقتًا لكى تنتقل نظرية السينما بتركيزها على شكل الفن إلى التحليل الأكثر صعوبة ومعنى لوظيفتها. وشيئًا فشيئًا، فإن النظرية الإرشادية اختفت، لتظهر طرق ومناهج أكثر علمية للدراسة، عندما أصبحت نظرية السينما أكثر اتجاهًا للبحث، وأقل صياغة لمتطلبات مسبقة.

الشاعر والفيلسوف: ليندساى ومونستربيرج

كما لاحظنا فإن أول المنظرين السينمائيين كانوا مهتمين فى الأساس - بشكل أكثر وعيًا من الآخرين على نحو ما - بتقديم طابع فنى محترم لهذا الفن الوليد. وفى عام ١٩١٥، وعندما كان الفيلم الروائى الطويل ينمو ويبرز، قام فاشيل ليندساى - الذى كان آنذاك شاعرًا مشهورًا - بنشر "فن الصورة المتحركة"، الذى يعد أنشودة تبسيطية وإن كانت ذات بصيرة، إلى فنان جماهيرى شاب ولم يتم ترويضه بعد.

وعنوان الكتاب ذاته يطرح فرضية جدلية: إنه يتحدى قراءه أن يعتبروا هذا الترفيه الذى يعرض فى أكشاك على الرصيف فنًا حقيقيًا. وبالعمل على نموذج السرد التقليدى والفنون البصيرة التقليدية، قام بتحديد ثلاثة أنواع أساسية من "الفوتوبلاى"، وهو التعبير الذى كان يستخدم لوصف الأفلام الطموح إلى مكانة فنية: "فوتوبلاى الأكشن"، و"الفوتوبلاى الحميمة"، "وفيلم الفخامة والبهاء"، وهذه التصنيفات الثلاثة تخدم تمامًا مثلث السينما الهوليودية منذ ذلك الحين. وفى كل حالة من هذه الحالات لاحظ ليندساى وقام بصياغة السرد الذى يمكن به للسينما ليس منافسة الفنون الأخرى فقط، بل التفوق عليها: الأكشن، والحميمية، والبهاء، وهى جميعًا كانت قيمًا قوية (خامًا أحيانًا) ومباشرة، ولا تزال.

وبالعمل بشكل حدسى من خلال شغفه بالأفلام، قام ليندساى بخطوة أكبر فى اتجاه مقارنة إمكانات السينما مع إنجازات الفنون القديمة، ودرس السينما بالتالى باعتبارها "نحتًا فى حركة"، و"رسما تشكيليا فى حركة"، و"عمارة فى حركة". وانتهى

إلى مختصره الأساسي عن جماليات السينما في فصلين، كل منهما يتمتع ببصيرة مدهشة. ففي الزمن الذي كان يكتب فيه، كانت الأفلام القليلة التي ينظر إليها بجدية بواسطة المؤسسة الثقافية هي الأفلام التي تحاكي المسرح، أي "الفوتوبلاي".

ومع ذلك فإن ليندساي فهم منذ هذا الوقت المبكر - بعد "مولد أمة" (١٩١٥) ولكن قبل "التعصب" (١٩١٦) - أن القوة الحقيقية للسينما قد تكمن في الاتجاه المناقض تمامًا. وفي "ثلاثون فرقًا بين الفوتوبلاي والمسرح" قدم ملخصًا للحجة التي سوف تصبح الاهتمام الكبير لمنظري السينما طوال العشرينيات وخلال الثلاثينيات، عندما قام بتفسير كيف أن هذين الفنيين اللذين يبدوان متوازيين هما متناقضان. وتلك سوف تصبح فكرة سائدة عندما حاول منظرو السينما تأسيس هوية منفصلة لفن من مرحلة المراهقة.

وكان فصل ليندساي الأخير عن الجماليات: "هيروغليفيات" أكثر عمقًا في الأفكار، حين كتب:

"إن اختراع الفوتوبلاي هو خطوة كبرى كما كانت بداية بالصور في العصر الحجري".

ثم يمضي ليتناول السينما بوصفها لغة، برغم أن تحليله قد يكون كما يقول: "طيران خيالي أكثر من كونه حجة رصينة"، ومع ذلك، فإنه يشير مباشرة إلى مرحلة أحدث من نظرية السينما، وهي السيميوطيقا. لقد كان ذلك بالتأكيد إنجازًا في عام ١٩١٥ توصل إليه شاعر لا أكاديمي مفتون "بالصرخة الوحشية"، وغير مدرب في الدراسات المنهجية!

كما أن ليندساي لا يتوقف عند الجماليات الداخلية للسينما. فالجزء الثالث من الكتاب مكرس للتأثيرات الخارجية "للفوتوبلاي". ومرة أخرى، فإن المناقشة ليست بالغة الأهمية من ناحية إسهاماتها المجسدة في فهمنا للوسيط السينمائي بقدر أهميتها بوصفها علامة تاريخية مبكرة، ومع ذلك فإن واحدة من أكثر نظريات ليندساي المتفردة - التي يتجاهلها على الدوام المنظرون والنقاد اللاحقون - تستحق مزيدًا من الدراسة.

إن ليندساى يوحى بأن الجمهور يجب أن ينخرط فى محادثة خلال فيلم (صامت) بدلاً من الإنصات للموسيقى. لكن لم يأخذ اقتراحه بجدية، ولو كانوا قد فعلوا ذلك كنا قد طورنا سينما جماعية وتفاعلية فى وقت مبكر كثيراً عما حدث. والعديد من أفلام بلدان العالم الثالث (كذلك أفلام جودار) كانت مصممة - برغم شرائط صوتها - بحيث تكون بدايات أولى لحوار بين السينمائى والمتلقى. باختصار فإن فاشيل ليندساى بوصفه شاعرا وعاشقا للسينما وصل بشكل حدسى. إلى عدد من الحقائق أكثر مما توصل إليه وفهمه المنظرون الأكاديميون، الذين يقيدهم التفكير المنهجى الصارم.

وبعد عام من ظهور تلك الأنشودة التى كتبها ليندساى عن السينما، جاء إسهام مهم آخر، متعارض تمامًا فى الأسلوب والمعالجة والطابع، لكنه لا يقل قيمة، ذلك هو كتاب هوجو مونستربيرج المهم "الفوتوبلاى: دراسة نفسية" (١٩١٦). كان مونستربيرج - ذو الأصول الألمانية- أستاذاً للفلسفة فى هارفارد، كما كان مثل راعيه ويليام جيمس مؤسسًا لعلم النفس الحديث. وعلى العكس من ليندساى الشاعر الشعبوى، جلب مونستربيرج، جلب مونستربيرج شهرة أكاديمية لعمله. وهو لم يكن "عاشقًا للسينما" وإنما أكاديمى غير مهتم بهذا الفن، لم تكن له قبل عام من نشر كتابه تجربة بهذا الفن الشعبى الفظ.

وتحليله الذهنى للظاهرة لا يقدم فقط طابعًا مطلوبًا بشدة، لكنه أيضًا يظل حتى اليوم واحداً من أكثر المختصرات النظرية فى السينما توازنًا. وكان مونستربيرج ملتزمًا بجسر الهوة بين النظرية الاحترافية والفهم الجماهيرى. لقد كتب: "من الناحية الثقافية فإن العالم منقسم إلى طبقتين: الثقافة العليا والثقافة الدنيا". وكان يأمل أن تحليله لعلم نفس السينما يمكن أن "يجمع هاتين الثقافتين معًا". وللأسف، فإن كتابه تم تجاهله لسنوات عديدة، ولم يعد اكتشافه بواسطة منظرى ودارسى السينما إلا فى عام ١٩٦٩.

ومثل ليندساى، سرعان ما فهم مونستربيرج أن للسينما عبقريتها الخاصة، وإن مستقبلها الجمالى لا يمكن فى نسخ أى عمل يمكن أن ينجز على نحو أفضل فى

المسرحية والرواية. ومثل الشاعر، فهم الأستاذ أيضاً أن نظرية السينما يجب أن تضع في اعتبارها ليس فقط الجماليات الداخلية، ولكن أيضاً الآثار الاجتماعية والنفسية الخارجية. وأطلق على هذين الوجهين التطورين "الداخلي" و"الخارجي" للأفلام، وبدأ دراسته بمناقشتهما.

ومع ذلك فإن إسهامه الأكثر قيمة يكمن فى استباقه لتطبيق المبادئ النفسية على الظاهرة السينمائية. وكان علم نفس الأحلام عند فرويد أداة مفيدة للعديد من النظريات الشائعة للسينما منذ العشرينيات وحتى الآن. ومع ذلك فإن معالجة مونستربيرج تعتمد على مفاهيم سابقة على فرويد، (وهذا سبب جيد لتجاهله لفترة طويلة)، وفى الوقت ذاته فإنه يمثل سابقة مهمة على علم نفس الجشطالت، وهو ما يجعل معالجته معاصرة على نحو مدهش. فعلم نفس السينما الفرويدى يؤكد الطبيعة غير الواعية التى تشبه الأحلام للتجربة السينمائية، ولذلك يركز على الموقف السلبى تجاه الوسيط السينمائى. وعلى النقيض، فإن مونستربيرج يظهر مفهوماً للعلاقة بين السينما والمتلقى، باعتبارها علاقة تفاعلية.

إنه يبدأ بوصف كيف أن إدراكنا للحركة فى الصور المتحركة لا يعتمد كثيراً على الظاهرة الاستاتيكية لبقاء الرؤية، بقدر الاعتماد على العمليات الذهنية النشطة لتفسير هذه السلسلة من الصور الثابتة. وبعد ثلاثين عاماً، فإن هذه العملية النشطة أصبحت معروفة باسم "ظاهرة فاى"، وقد وصفها مونستربيرج (دون أن يسميها) فى عام ١٩١٦.

وفى فصول بعنوان "الانتباه"، و"الذاكرة والمخيلة"، و"العواطف"، قام بتطوير نظرية معقدة من علم نفس السينما تتصور السينما بوصفها عملية نشطة – نشاط ذهنى قوى – حيث المتلقى شريك مع السينمائى. وفى قسم ثانٍ، تحت عنوان "جماليات الفوتوبلاى"، يدرس بعضاً من نتائج هذه النظرية للعملية السينمائية. وفى إبعاد الانتباه عن الظاهرة السلبية لبقاء الرؤية، والاقتراب من عملية ذهنية نشطة فى ظاهرة الفاى، أسس مونستربيرج أساساً منطقياً لنظريات السينما بوصفها عملية نشطة. وفى ذلك

الوقت، كانت هذه النظرية إرشادية أكثر من كونها وصفية، وخلال السنوات الثلاثين أو الأربعين عامًا الأولى من نظرية السينما، فإن مفهوم الوسيط السينمائى باعتباره سلبيًا مفهومًا سائدًا، كما يحدث في الممارسة السينمائية. ومع ذلك فإن فهم مونستربيرج الوسيط باعتباره على الأقل ممكن التفاعلية سوف يتم تحريره واستعادته مؤخرًا.

ومن المثير للاهتمام، فإن كتابى ليندساى ومونستربيرج كانا آخر أهم أعمال فى نظرية السينما ظهرت في الولايات المتحدة حتى وقت قريب. ويدا كما لو أن نظرية السينما قد صارت خارج الاهتمام بمجرد أن بدأت هوليوود فى السيطرة على الممارسة السينمائية. وبحلول بدايات العشرينيات، انتقل مركز نظرية السينما إلى أوروبا، وتمت السيطرة عليه لخمسين عامًا بواسطة المفكرين الفرنسيين والألمان ومن أوروبا الشرقية.

ومثل التقاليد البريطانية، كان خط التطور الأمريكى للنظرية والنقد تطبيقًا أساسًا، ومهتمًا بالنقد الفعلى أكثر من النظرية المجردة. ومن الناحية المثالية، فهذا ليس تقليدًا أقل قيمة بسبب هذا التوجه التطبيقى، لكن لأنها ليست مركزة فليس من السهل وصفها أو دراستها. فأجزاء مركزة من النظرية المجردة تتيح التحليل أكثر وأسهل، وتلك حقيقة يجب تذكرها، لأنها تميل إلى تشويه مفهومنا عن شكل تطور نظرية السينما.

ومن المفارقات أن إحدى العلامات الأولى لتلك الحيوية المتزايدة لنظرية السينما فى أوروبا في العشرينيات كانت موجودة فى أعمال لوى ديلوك Louis Delluc، الذى كتب أجزاء عديدة من النظرية، مثل "السينما وشركاؤها" (١٩١٩)، و"الفوتوجينى" (١٩٢٠)، ومع ذلك فإنه يبقى في الذاكرة بفضل ممارسته النقد السينمائى اليومى، كما كان سينمائيًا، ومؤسسًا لحركة نوادى السينما. وأسس مع ليون موسيناك طريقة فى كتابة المراجعات السينمائية بوصفها عملية جادة، ومختلفة تمامًا عن الريبورتاج وصحافة الدعاية التى كانت شائعة آنذاك. وتوفى ديلوك فى عام ١٩٢٤، قبل عيد ميلاده الخامس والثلاثين، لكن كانت آنذاك التقاليد الأوروبية لفن السينما (والسينما بوصفها فنا) قد تأسست بشكل متماسك.

التعبيرية والواقعية: آرنهايم وكراكاور

في مقدمته المفيدة للموضوع بكتاب "نظريات السينما الكبرى" (١٩٧٦)، تبنى جيه دادلى أندرو تصنيفات مستقاة من أرسطو، لتحليل بناء نظرية السينما. لقد تناول نظريات السينما المختلفة من أربع طرق: "المادة الخام"، و"المنهج والتقنيات"، و"الأبنية والأشكال"، و"الغرض والقيمة". ويمكننا أن نبسط هذه التصنيفات أكثر إذا أدركنا أن هناك تصنيفين رئيسيين: "المنهج والتقنيات"، و"الأبنية والأشكال"، وهما مجرد وجهين متعارضين لنفس الظاهرة، الوجه الأول عملى تطبيقى، والثانى نظرى. وكل من هذه التصنيفات يركز على عنصر مختلف من العملية السينمائية، والسلسلة التى تربط بين المادة، والسينمائى، والمتلقى. والطريقة التى ترتب بها أية نظرية هذه العلاقات تحدد إلى مدى كبير هدف هذه النظرية، كما أن هذه الطريقة تمثل وظيفة مباشرة للمبادئ الرئيسية فى النظرية. والنظريات التى تحتفى بالمادة الخام هى فى جوهرها "واقعية"، أما تلك التى تركز على قدرة السينمائى على تعديل الواقع والتلاعب به هى فى أساسها "تعبيرية"، أى أنها متعلقة بتعبير الفنان عن المادة الخام أكثر من الواقع ذاته الذى يتم تصويره.

وهذان الموقفان الأساسيان قد سيطرا على تاريخ نظرية السينما والممارسة السينمائية منذ الأخوين لوميير (اللذين كانا من الواضح اهتمامهما أكثر بالمادة الخام على الفيلم) وميلييس (الذى كان أكثر اهتمامًا بالطريقة التى يصنع بها مادته الخام). وحتى وقت قريب، فإن هناك وجهًا ثالثًا للعملية، وهو العلاقة بين السينمائى والمتلقى (وهو ما كان أرسطو يسميه "الغرض والقيمة")، وبدأ هذا الوجه فى السيطرة على نظرية السينما، رغم أنه كان متضمنًا دائمًا فى كل من الحجج الواقعية والتعبيرية. وكل من سيميوطيقا السينما وسياسات السينما بدأ بالمتلقى، ثم عاد إلى الوراء عبر فن السينمائى حتى يصل إلى واقع المادة الخام على الطرف الآخر من العملية السينمائية.

لقد انتقل مركز الاهتمام من النظريات التوليدية إلى النظريات الإدراكية. إننا لم نعد مهتمين بالطريقة التي يُصنع بها الفيلم بقدر اهتمامنا بالطريقة التي ندركه بها وما هو التأثير الذي يمارسه على حياتنا. وقد استبق عمل مونستربيرج (وحتى ليندساي) هذا التحول في الاهتمام. وعلاوة على ذلك، يجب أن نتذكر أن كل هذه العناصر بعضها البعض كانت واضحة خلال التطور التطبيقي والعملي للسينما، حتى لو كانت النظرية تميل في نقاط عديدة إلى التأكيد على إقصاء نقاط أخرى.

وسادت التعبيرية نظرية السينما طوال العشرينيات والثلاثينيات. ووصف دي دابليو جريفيث "مدرستين" كبريين للممارسة السينمائية: الأمريكية والألمانية. وأخبر جمهوره أن المدرسة الأمريكية "تقول لك: تعال واحصل على تجربة عظيمة! بينما تقول المدرسة الألمانية: تعال وشاهد تجربة عظيمة!". وكان جريفيث يعني أن السينما الأمريكية في العشرينيات كانت أكثر نشاطًا وحيوية من السينما الألمانية. لكن برغم حديثنا عن "التعبيرية الألمانية" في العشرينيات ونادرًا ما نستخدم هذا المصطلح في السياق الأمريكي، فإن كلاً من المدرستين اللتين وصفهما جريفيث تتركز على الهدف التعبيري من "التجربة العظيمة". وعندما يصف جريفيث نظريته عن الإيقاع في الأفلام، فإن الإيقاع أداة للتلاعب بعواطف المتفرج:

"القياس سريع وذكي لفيلم ما، أعطني صبيًا في العاشرة وفتاة في الخامسة عشرة، الصبي للأكشن والفتاة للرومانسية، إن هناك مواقف قليلة قد حدثت لهما في حياتهما تؤثر على ردود أفعالهما الطبيعية".

إن ما كان جريفيث وهوليوود تريدانه هو ردود الأفعال النقية تجاه مثيراتهما، وبالتالي فإن فن السينما يكمن في الجانب الأكبر منه في تصميم مؤثرات فعالة. وليس هناك مكان لمشاركة المتلقي لهذه العملية.

لقد كانت الواقعية تيارًا شائعًا - وإن لم يكن تابعًا - في الممارسة السينمائية خلال الأربعة عقود الأولى من تاريخ السينما، ولم تصل الواقعية إلى نضجها النظرى إلا في أواخر الثلاثينيات (في العمل التطبيقي للمدرسة التسجيلية البريطانية بقيادة

جريرسون) والأربعينيات (مع الواقعية الجديدة الإيطالية). وكانت هناك أسباب قوية لتأخر ازدهار الواقعية، فلأن النظرية الواقعية تتضمن بالضرورة أن الفيلم ذاته له أهمية أقل (حيث إن الواقع أهم من "الفن")، فقد أدى هذا بالسينمائيين والمنظرين تجاه مواقف تعبيرية، فالتعبيرية لا تجعل السينمائي أكثر أهمية فقط في جدول ترتيب الأولويات، لكنها كانت أيضًا ناتجة عن الجهود المبكرة لتحقيق "فن" سينمائي له درجة من الاحترام. وخلال أوائل القرن العشرين، كانت الفنون القديمة ذاتها تقترب من قدر أكبر من التجريد، ودرجة أكبر أقل من مشابهة الواقع، أي: "مادة أقل وفن أكثر". فلماذا لا يتحرك هذا الفن المراهق الجديد - السينما - في هذا الاتجاه أيضًا؟ وعلاوة على ذلك، إذا كان يعتبر اعتبار السينما فنًا ناضجًا، فإن من الضروري توضيح أن نشاط فن السينما معقد وصارم وله قواعد حاسمة مثل نشاط التصوير الكلاسيكي مثلاً. وعندما كانت التعبيرية تؤكد قدرة السينمائي على التلاعب بمادته، فإنها كانت تحقق هذه الوظيفة.

وربما كان الأكثر أهمية هو السبب الثاني في سيادة النظريات التعبيرية على السينما في السنوات الخمسين الأولى من نظرية السينما، هو: هناك مكان ضئيل لفن خاص أو شخصي في السينما. فلأن السينما كانت باهظة التكاليف، كان عليها أن تكون بالغة الجماهيرية. إن نظريات الواقعية تتطلب أن نعتبر المتلقي مشاركًا في العملية، ولكن إذا كانت السينما مجرد سلعة، كيف يمكن لنا أن نبرر "جعل المستهلك يعمل" من أجل الحصول على التسلية والترفيه. وبوصفها منتجا، على السينما أن تكون قادرة على التلاعب، فكلما زاد "التأثير" الذى تحققه، يكون المستهلك قد حصل على قيمة أفضل مقابل ما دفعه من نقود. وفي الحقيقة إن أكثر الأفلام جماهيرية لا تزال خاضعة للحكم عليها بواسطة هذه القاعدة البسيطة: ولتقارن نجاح تلك الأفلام شديدة الإبهار التي "تذهب العقل" مثل "طارد الأرواح الشريرة" (١٩٧٣)، و"كائن فضائي" (١٩٧٩)، و"المدمر ٢" (١٩٩١)، و"ماتريكس" (١٩٩٩). وبهذا المعنى الاقتصادي، فلا تزال الأفلام تمثل جاذبية كارنفالية، تشبه جولات مدينة الملاهي في غرفة الرعب أو أنفاق الحب، وهو ما لا تحققه الواقعية عل الإطلاق.

وهناك نصان تقليديان - وهما الأكثر بلاغة - يصفان الموقفين المتعارضين للتعبيرية والواقعية؛ هما كتاب رودولف أرنهايم "السينما كفن" (نشر في ألمانيا أولاً في عام ١٩٣٢، وترجم إلى الإنجليزية فوراً)، وكتاب سيجفريد كراكاور "نظرية السينما: تحرير الواقع المادي" (نشر لأول مرة في عام ١٩٦٠). وكل من الكتابين إرشادي بقوة، ويدافع عن موقفه بضراوة. وكل منهما يقدم "حقائق مكشوفًا عنها"، كما لو أن نظرية السينما مسألة بيانات أكثر من كونها مسألة دراسة وتحقيق. ومع ذلك فإن كلاً منهما يبقى في الذاكرة، وأصبح من كلاسيكيات الأدبيات السينمائية، ليس فقط لأن كلاً منهما يلخص بدقة موقف المدرسة التي يعبر عنها، ولكن لأنه جامع مانع، فالنظريات السينمائية الأقل صرامة والأكثر تعقيداً لا يتم تذكرها بهذا القدر من السهولة.

لقد كان لأرنهايم حياة مهنية مميزة بوصفه عالما نفسيا (لقد كتب: "الفن والإدراك البصري، علم نفس العين الإبداعية"، ١٩٥٤)، لذلك لم يكن مفاجئًا أن نكتشف أن الخطوط الأساسية في "السينما كفن" نفسية. ولكنه على عكس سلفه مونستربيرج، كان أكثر اهتمامًا بكيفية صنع الفيلم عن اهتمامه بالطريقة التي يتم إدراكه بها. والتيار القوي في كتابه صغير الحجم يمكن وصفه ببلاغة واختصار: إنه يمضي من المقدمة المنطقية أن فن السينما يعتمد على حدوده (ما لا يستطيعه - المترجم)، لكن هذه الحدود المادية هي بالضبط مزاياه الجمالية. وهو يلخص موقفه في مقدمة طبعة عام ١٩٥٧:

"لقد أخذت على عاتقي أن أوضح بالتفصيل تلك السمات المحددة التي تجعل التصوير الفوتوغرافي والسينما عاجزين عن النسخ الدقيق، وهذا ما يجعلهما نموذجين بوصفها وسيطين فنيين".

إنها فرضية كثيرة، لكنها صحيحة، حيث إن من المنطقي أن كل فن يأخذ شكله من خلال حدوده. والمشكلة هي أن أرنهايم يقترح أنه يجب ألا نتخطى هذه الحدود، وأن التطورات التكنولوجية - الصوت، واللون، والشاشة العريضة، وما إلى ذلك - التي

توسع الحدود يجب ألا نرحب بها. وهو يجد أن السينما كانت فى أقصى حالاتها الفنية فى أواخر الفترة الصامتة، وبرغم أنه يمكن فهم هذا الموقف فى عام ١٩٣٣، فإنه استمر متمسكًا به فى طبعة عام ١٩٥٧.

وبعد أن يضع أرنهايم قائمة بعدد من الطرق يختلف فيها التجسيد السينمائى عن الواقع، يمضى لذكر كل من هذه الاختلافات - أى الحدود - وكيف أنها هى التى تعطى المضمون والشكل الفنيين. والفكرة الرئيسية هنا هى أنه كلما اقتربت السينما من نسخ الواقع، فإنه لا تبقى مساحة كبيرة يمكن فيها للفنان أن يخلق تأثيراته. ونجاح هذه النظرية يعتمد على فرضيتين مثيرتين للمشكلات:

- الفن يساوى التأثير، أو التعبير، وإن درجة عظم العمل الفنى تعتمد مباشرة على درجة تلاعب الفنان بمواده.

- حدود أى شكل فنى هى وحدها التى تولد جمالياته.

وهو يكتب على سبيل المثال: "إن إغراء زيادة حجم الشاشة تتماشى مع الرغبة فى سينما ملونة، ناطقة، ومجسمة. إنها رغبة الناس الذين لا يعرفون أن التأثير الفنى مرتبط بحدود الوسيط". لكن مع إضافة هذه الأبعاد (التقنيات) الجديدة إلى مخزون أدوات الفن السينمائى، اكتشف السينمائيون قدرًا أكبر - وليس أقل - من الحرية، واتسع نطاق التأثيرات الفنية الممكنة إلى حد كبير.

والصعوبة فى نظرية أرنهايم عن حدود الفن السينمائى هى أنها تركز بشكل قاصر تمامًا على صنع الفن، ولا تضع فى اعتبارها العامل التحررى المعقد فى إدراك الفن. والعديد من الحدود التى يضعها فى قائمته (إلى جانب الحدود التكنولوجية) - تكوين الصورة فى الكادر، والبعدين الاثنين فى السينما، وتحطيم المتصل الزمانى المكانى بواسطة المونتاج - هى أقل أهمية بكثير فيما يخص كيفية إدراكنا لفيلم، بالمقارنة مع كيفية بنائه. وبتجاهل المدى الشامل للعملية السينمائية، يضع أرنهايم وصفة مثالية صارمة لفن السينما، ليس لها علاقة كبيرة بالظاهرة الفعلية للسينما

التطبيقية، أقل بكثير مما يبدو لأول وهلة. وذلك المفهوم الخالص، المحدود، كان يهزمه كل تطور تكنولوجى، وعندما اكتشف السينمائيون الممارسون إمكانيات المتغيرات الجديدة.

والصراع بين الواقعية التعبيرية الذى يصبغ كل نظريات السينما ليس صراعًا مباشرًا، وصريحًا، ومتوازنًا، كما قد يبدو. فالعلاقة جدلية أكثر من كونها ثنائية، لذلك نمت النظرية الواقعية من النظرية التعبيرية، عندما نمت هذه الأخيرة بدورها من الدافع لبناء سمعة فنية للسينما. والعمل المهم لسيجفريد كراكاور "نظرية السينما: تحرير الواقع المادى" أتى بعد سبعة وعشرين عامًا من وصفة أرنهايم الذكية الموجزة، ونظرية كراكاور هى على النقيض دراسة صعبة شديدة التأمل لنظريات الواقعية بالغة الاتساع، والتى تطورت ببطء عبر فترة امتدت لأكثر من عشرين عامًا. ولأن التعبيرية تحدد ذاتها بذاتها، وتعرف نفسها بنفسها، فمن السهل نسبيًا وضع مختصر وخطوط عريضة لها. لكن الواقعية من ناحية أخرى غامضة، وهى مصطلح عام يشمل الكثير من الأشياء للعديد من الناس. لقد واجه كل دارسى الأدب "مشكلة" الواقعية من قبل. فهل جين أوستين - التى كتبت عن قطاع ضيق من المجتمع - واقعية؟ أم أن اتساع المدى مهم مثل العمق بالنسبة للحساسية الواقعية؟ وهل النزعة "الطبيعية" - التى يسهل تعريفها أكثر بأنها شكل فنى يعتمد على الفلسفة الحتمية - نوع من الواقعية، وليد ناتج منها، أم أنها على تعارض مباشر مع الواقعية؟ وفى السينما أيضًا، "الواقعية" هى مصطلح مراوغ. إن فيلم روسيللينى "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥) "واقعى"، لكن ماذا عن فيلمه "صعود لويس الرابع عشر إلى السلطة"؟ وماذا عن فيللينى؟ هل السياسة ضرورية للواقعية؟ ماذا عن التمثيل؟ أم أن من الممكن أن تكون واقعيًا وراوى قصص أيضًا؟ إن قائمة الأسئلة حول الطبيعة الواقعية السينمائية لا تنتهى.

ويجيب كراكاور على معظم هذه الأسئلة، لكن كتابه ليس على الإطلاق دراسة كاملة للتعريفات الغربية للكلمة. إنه نظرية فى السينما وليست نظرية السينما. ومثل

نظرية أرنهايم، فإن نظرية كراكاور تختار حقيقة مركزية واحدة ووحيدة من التجربة السينمائية باعتبارها الحقيقة الحاسمة، ثم يبني وصفة تؤدى إلى نتيجة محددة. ومثل أرنهايم فإن كراكاور أيضًا كان يكتب نتيجة للأفلام التى شاهدها ومال إلى تفصيلها. فإذا كان العصر الذهبى للتعبيرية السينمائية هو العشرينيات، فإن الفترة المركزية للواقعية السينمائية هى الأربعينيات والخمسينيات. وعلى سبيل المثال، فإن أهم اتجاه واقعى فى الستينيات حدث فى مجال السينما التسجيلية، وهى منطقة من النشاط السينمائى لم يقل عنها كراكاور الكثير.

وإذا كان كراكاور مشهوراً بأنه أهم منظر للواقعية السينمائية، فإنه كان فى الحقيقة واحداً من منظرين كثيرين. وعلى سبيل المثال، فإن أندريه بازان يعتبر بشكل عام "واقعيًا"، وبرغم أنه قدم دراسة أكثر ثراء للظاهرة خلال السنوات الخمسة عشرة التى سبقت كتاب كراكاور، فإن أعماله لم توضع فى نسق واضح مثل كتاب كراكاور، لذلك لم يكن لها تأثير مباشر وسريع مثلما كان لكتاب كراكاور.

وخلال معظم تاريخ السينما، كانت الواقعية مثيرة لاهتمام السينمائيين الممارسين أكثر من النقاد النظريين. إن دزيجا فيرتوف فى الاتحاد السوفييتى فى العشرينيات، وجان فيجو فى فرنسا، وجون جريرسون فى إنجلترا فى الثلاثينيات، وروبرتو روسيللينى وسيزارى زافاتينى والواقعيين الجدد فى إيطاليا فى الأربعينيات، طوروا جميعًا مواقف واقعية متعارضة مع النظريات التعبيرية. إن الأمر بدا كما لو أن السينمائيين كان لهم رد فعل ضد الإساءة المحتملة للسلطة فى الوسيط السينمائى، بدلاً من البحث عن موقف أكثر "أخلاقية" فى الواقعية.

وفى مركز نظرية أرنهايم توجد حدود (وقصور) التكنولوجيا وشكل الفن السينمائى. كما أن لب نظرية كراكاور هو "الدافع" الفوتوغرافى لفن السينما. وببساطة لأن التصوير الفوتوغرافى والسينما يقتربان من نسخ الواقع، فإنه يجب عليهما التأكيد على هذه القدرة فى جمالياتهما. وهذه المقدمة المنطقية على تعارض تام مع نظرية

أرنهايم. إن كراكاور يكتب: "السينما مجهزة بشكل متفرد لتسجيل الواقع المادى والكشف عنه، ومن ثم، فإنها تنجذب إلى هذا الواقع". لذلك، فإنه يقترح أن يأخذ المضمون أسبقية على الشكل. ثم يطور ما يطلق عليه الجماليات المادية بدلاً من جماليات الشكل.

ولأن نظريات الفن تعتمد إلى حد كبير على الشكلانية، فإن السينما أصبحت عند كراكاور نقيضًا للفن. وهو يستنتج من ذلك:

"بسبب أن مفهوم الفن له معنى ثابت، فإنه لا يغطى - ولا يستطيع أن يغطى - الأفلام "السينمائية" بحق، أى الأفلام التى تدمج عناصر الواقع المادى من خلال رؤية تجعلنا نعيشها. وهذه الأفلام - وليست الأفلام التى تذكرنا بالأعمال التقليدية للفن هى الصحيحة من الناحية الجمالية".

وهذه مرحلة ثالثة من التطور النفسى للسينما بوصفها فنا. فبعد تأسيس السينما ذاتها بوصفها فنًا محترمًا فى فترة مراهقتها، وبعد أن لحقت بمجتمع الفنون فى مرحلة بلوغها الشابة بتوضيح كيف أنها تشبه هذه الفنون، فإنها تسير الآن نحو النضج - وتمارس "نزاهة الذات" وتكاملها، بفصل نفسها عن مجتمع الفنون، لتؤسس نظامها الشخصى الخاص للقيم. وإذا لم تكن السينما تنطبق على تعريف الفن، فإنه يجب على تعريف الفن أن يتغير.

وبعد أن احتفى كراكاور بتفرد السينما، فإنه اتخذ قفزة منطقية حاسمة. فلأن السينما تستطيع أن تنسخ الواقع جيداً، فإنها من وجهة نظره "يجب" أن تفعل ذلك. وعند هذه النقطة تصبح النظرية معرضة أكثر للتناقض. إن من السهل افتراض (كما يفعل أرنهايم على نحو ما) أن السينما والواقع مرتبطان برابطة حميمية، فإن السينما يجب عليها أن تمارس تلك القدرة على المحاكاة بطريقة عكسية: بالتناقض مع الواقع، وتشكيله، وصياغته، بدلاً من نسخه. ومع ذلك، وبعد هذه المقدمات المهمة الأولى، حول العلاقة الوثيقة بين السينما والواقع، سوف تكون رفع التسجيل السينمائى، والفيلم

اللاروائى، والتسجيل السينمائى، فوق الفيلم الروائى. ومع ذلك فإن كراكاور – كما لاحظنا – لا يمنح اهتمامًا كبيرًا بفيلم الحقائق الكامل، وبدلاً من ذلك، فإنه يركز على أكثر أنواع السينما شيوعًا، وهى السينما الروائية. ويجد أن الشكل السينمائى المثالى هو "القصة الموجودة فى الواقع"، ومثل هذا الأفلام روائية، لكن يتم "اكتشافها بدلاً من اختلاقها". ويستمر فى تفسير الفرق بين الشكل السينمائى المثالى شبه الروائى، و"العمل الفنى" كامل التطور:

"حيث إن القصة المكتشفة هى جزء لا يتجزأ من المادة الخام التى تكمن فيها، فإنها لا تستطيع أن تتطور إلى كل مكتف بنفسه، وهو ما يعنى أنها تكاد أن تكون النقيض للقصة المسرحية" (ص ٢٤٦).

وكلما تطورت نظريته واتسعت، يصبح من الواضح أن كراكاور ليست لديه اعتراضات كبيرة على الشكل، ما دام يخدم هدف المضمون. وهنا نصل إلى قلب إسهام كراكاور الحقيقى فى نظرية السينما: السينما تخدم هدفًا. إنها لا توجد لذاتها، كموضوع جمالى خالص، إنها موجودة فى سياق العالم من حولها. ولأنها تنبع من الواقع، فإنها يجب أن تعود إليه، ومن هنا يأتى العنوان الفرعى لكتاب كراكاور: "تحرير الواقع المادى".

وإذا كان ذلك يبدو دينيًا بشكل غامض، فإن هذا المعنى الضمنى – كما أعتقد – مقصود. وبالنسبة لكراكاور، فإن لدى السينما طبيعة إنسانية وأخلاقية. وهو يرى أن الأخلاقيات يجب أن تحل محل الجماليات، وبالتالى، فإنها تحقق نبوءة لينين التى كان جان لوك جودار مفتونًا باقتباسها، وهى أن "الأخلاقيات هى جماليات المستقبل". ولأننا انفصلنا عن الواقع المادى بواسطة التجريد العلمى والجمالى، فإننا فى حاجة للتحرير الذى تقدم السينما: نحن فى حاجة إلى أن نعيد التواصل مع العالم المادى. يمكن للسينما أن تتوسط بيننا وبين الواقع، ويمكنها أن "تؤكد" و"تفضح" انطباعاتنا عن الواقع.

المونتاج: بودوفكين، وإيزنشتين، وبالاش، والشكلانية

في العادة، تُستخدم كلمة "التعبيرية" و"الشكلانية" إحداهما محل الأخرى في النقد السينمائي، للإشارة إلى النزعات التي تعارض "الواقعية" بشكل عام. كما أن التعبيرية والشكلانية عنوانان مرتبطان بفترات محددة من التاريخ الثقافي، فقد كانت التعبيرية قوة كبرى في الثقافة الألمانية، في المسرح والتصوير التشكيلي بالإضافة إلى السينما، خلال العشرينيات، وفي تلك الفترة ذاتها كانت الشكلانية تميز الحياة الثقافة المتنامية - الأدبية والسينمائية في الاتحاد السوفييتي. والفرق الجوهري بين الحركتين يعتمد على تحول طفيف، وإن كان مهمًا في بؤرة التركيز. فالتعبيرية مفهوم أكثر عمومية ورومانسية للسينما كقوة في التعبير. أما الشكلانية فهي أكثر تحديدًا و"علمية"، وأكثر اهتمامًا بالعناصر، والتفاصيل التي تشكل هذه القوة، وهي أكثر تحليلية وأقل تركيبية، كما أنها تحمل معها إحساسًا قويًا بأهمية وظيفة الفن وشكله على السواء.

وخلال العشرينيات، فإن الفترة التي تلت مباشرة الثورة الروسية، كانت السينما السوفيتية واحدة من أكثر صناعات السينما إثارة للاهتمام في العالم، ليس تطبيقيًا فقط بل نظريًا أيضًا. وليس هناك من شك أن السينمائيين المنظرين السوفيت أرادوا ليس فقط اقتناص الواقع؛ وإنما تغييره أيضًا. والواقعية - على الأقل من الناحية الجمالية - ليست ثورية بشكل محدد، فكما ذكرنا فإنها تميل إلى إنكار قدرة السينمائي، وهو ما يجعل السينما تبدو أقل قوة كأداة للتأثير في التغير الاجتماعي. وخلال تلك الفترة - قبل أن يفرض ستالين تعاليم "الواقعية الاشتراكية" (وهي ليست "واقعية" ولا "اشتراكية"، صنع السينمائيان في أي بودوفكين وسيرجي إيزنشتين ليس فقط عددًا من الأفلام الاستثنائية، ولكن أيضًا كيانًا غير منتظم من النظرية الشمالية كان له تأثير عميق على مجرى تطور نظرية السينما. وفي الوقت ذاته، كان الكاتب والناقد والسينمائي المجري بيلا بالاش يمضي في خط من الفكر الشكلاني، ورغم أنه أقل شهرة بالمقارنة مع بودوفكين وإيزنشتين، فإنه يستحق مكانة مماثلة لهما.

وعلى عكس أرنهايم وكراكاور، كان بودوفكين وإيزنشتين وبالاش سينمائيين ممارسين، أرادوا وصف فنهم أكثر من وضع وصفة له. وعملهم النظرى لا يتجمع فى كتب منفردة، وإنما ينتشر عبر مجموعة من المقالات فى العديد من الأعوام. وكانت النظرية بالنسبة لهم عضوية فى حالة تطور دائم، وليس مغلقة وكاملة ونهائية. لذلك فإن من الأسهل تلخيصها بسرعة، كما أنها أكثر فائدة وإلهامًا للأفكار.

وبعد فترة قصيرة من ثورة عام ١٩١٧، تولى السينمائى ليف كوليشوف مسئولية إحدى الورش السينمائية، وكان بودوفكين واحدًا من تلاميذه، كما كان إيزنشتين لفترة قصيرة. ولعجزهم عن العثور على ما يكفى من الفيلم الخام لصنع مشروعاتهم، تحولوا إلى إعادة مونتاج الفيلم التى سبق صنعها، وفى هذه العملية اكتشفوا عددًا من الحقائق عن تقنيات المونتاج السينمائى.

وفى إحدى التجارب، قام كوليشوف بجمع عدد من اللقطات بطرق مختلفة، لتشكل كل طريقة قطعة موحدة من السرد السينمائى، وأطلق على هذه العملية "الجغرافيا الإبداعية". وفى أشهر تجربة، أخذت جماعة كوليشوف ثلاث لقطات متطابقة للممثل المشهور من فترة ما قبل الثورة موجوكين، وربطت كلاً منها مع لقطة لطبق حساء، أو امرأة فى تابوت، وفتاة صغيرة. وطبقًا لبودوفكين، الذى وصف لاحقًا نتائج التجربة، عبر الجمهور عن اندهاشه من قدرة موجوكين المرهفة والمؤثرة على إعطاء تلك العواطف المختلفة: الجوع، والحزن، والتعاطف.

وفى كتابى بودوفكين المهمين "التكنيك السينمائى" (١٩٢٦) و"التمثيل السينمائى" (١٩٣٥)، قام بتطوير القاعدة الأساسية لتجاربه مع كوليشوف، فى نظرية سينمائية متنوعة تدور حول ما أطلق عليه "مونتاج العلاقات". والمونتاج بالنسبة لبودوفكين هو "طريقة تتحكم فى التوجيه النفسى للمتفرج". وفى هذا المجال، كانت نظريته تعبيرية ببساطة، أى أنها مهتمة بالطريقة التى يمكن بها للسينمائى التأثير فى المتلقى. لكنه

حدد خمسة أنواع منفصلة ومميزة للمونتاج: مونتاج التناقض، والتوازى، والرمزية، والتزامن، واللاتيموتيف (تكرار تيمة ما).

وهنا نحن نمتلك المقدمة المنطقية الأساسية للشكلانية السينمائية: لقد اكتشف بودوفكين تصنيفات الشكل وقام بتحليلها. وعلاوة على ذلك فقد كان مهتمًا إلى حد كبير بأهمية اللقطة - أى بالميزانسين - لذلك عرض موقفًا نعتبره واقعيًا فى جوهره. ورأى المونتاج باعتباره القلب النابض والمعقد للسينما، لكنه شعر أيضًا بأن هدف المونتاج هو دعم السرد، وليس تغييره.

أما إيزنشتين فقد أسس نظريته فى المونتاج - باعتباره تصادمًا أكثر من كونه ربطًا - على النقيض من نظرية بودوفكين. وفى سلسلة من المقالات بدأت فى أوائل العشرينيات، واستمرت طوال حياته، عمل بدأب فى عدد من المفاهيم الأساسية بينما كان يناضل مع شكل وطبيعة السينما. (تم تجميع هذه المقالات فى "الإحساس السينمائى" و"الشكل السينمائى"، وعدد من الكتب الأخرى). وبالنسبة لإيزنشتين فإن هدف المونتاج هو خلق الأفكار، وواقع جديد، بدلاً من دعم السرد أو الواقع القديم للتجربة السينمائية. وكان مفتونًا حين كان طالبًا بالصور والخطوط الشرقية التى تجمع عناصر ذات معانٍ مختلفة إلى حد كبير لكى تخلق معانٍ جديدة تمامًا، واعتبر هذه الخطوط الرمزية كنموذج للمونتاج السينمائى. وباقتباس الفكرة من الشكلانيين الأدبيين، وضع تصورًا لعناصر أى فيلم باعتبارها "محايدة"، وتقوم بدور المادة الجديدة للمونتاج الجدلى. ولذلك يتم اختيار الممثلين ليس لسماتهم الفردية، وإنما من أجل "الأنماط" التى يمثلونها.

وامتد إيزنشتين بهذا المفهوم عن الجدليات حتى للقطة ذاتها. فإذا كانت اللقطات تصنع علاقات جدلية بين بعضها البعض، كذلك تصنع العناصر الأساسية فى كل لقطة منفردة، والتى يطلق عليها "عناصر التجاذب"، والتى تصنع علاقات بين بعضها البعض لكى تصنع معانٍ جديدة، وهو يقول إن عناصر التجاذب تتضمن:

"كل لحظة... كل عنصر... يلقى ضوءًا على أحاسيس المتفرج أو نفسيته بما يؤثر في تجربته، كل عنصر يمكن التأكد من صدقه، وحسابه لكي يصنع صدمات عاطفية محددة في نظام دقيق في كليته" ("الإحساس السينمائي"، ص ٢٣١).

ولأن عناصر التجاذب موجودة داخل إطار هذه الكلية، فإن هناك امتدادًا آخر للمونتاج، وهو مونتاج عناصر التجاذب. "وبدلاً من "التأمل" أو "الانعكاس" الاستاتيكي لحدث ما، مع كل إمكانات النشاط داخل حدود الفعل المنطقي للحدث، فإننا نتقدم إلى مستوى آخر جديد، وهو المونتاج الحر لعناصر تجاذب مختارة ومستقلة" (ص ٢٣٢). لقد كان ذلك أساسًا جديدًا تمامًا للمونتاج، مختلف عن تصنيفات بودوفكين الخمسة.

وفي فترة لاحقة، طور إيزنشتين رؤية أكثر تعقيدًا لنظام عناصر التجاذب، حيث يوجد عنصر منها سائد دائمًا، بينما تكون العناصر الأخرى تابعة. والمشكلة هنا هي أن فكرة العنصر السائد تبدو متعارضة مع مفهوم الحياد، والذي يفترض إعداد كل العناصر المستخدمة بسهولة أكثر بالنسبة للسينمائي. وهناك عدد من هذه التناقضات في فكر إيزنشتين، وهي علامة جيدة أن نظريته السينمائية عضوية ومفتوحة، وغير كاملة بشكل صحي.

وربما كانت أهمية نظام إيزنشتين لعناصر التجاذب، والعناصر السائدة، ومونتاج التصادم الجدلي، تكمن فيما يتضمنه ذلك بالنسبة للمتلقي. فإذا كان بودوفكين قد رأى تقنيات المونتاج كأداة تساعد السرد، فإن إيزنشتين أعاد بناء المونتاج في تعارض مع السرد المباشر. فإذا كانت اللقطة (أ) واللقطة (ب) تشكلان معًا فكرة جديدة تمامًا في (ج)، فإن المتفرج يكون مشتركًا في ذلك بشكل مباشر، ويصبح من الضروري على المتفرج أن يعمل لكي يفهم المعنى المتضمن في المونتاج. وكان بودوفكين – الذي كانت أفكاره تبدو أقرب إلى روح نزعات الواقعية – قد اقترح بشكل يحمل مفارقة نوعًا منه الأسلوب السردي يتحكم في "الإرشاد النفسي" للمتفرج.

وكان إيزنشتين يقترح شكلانية شديدة، يصور فيها واقعًا قد توقف عن أن يكون ذاته، وتحول إلى مجرد مادة خام، أي عناصر تجاذب أو صدمات، يكون على الفنان أن

يعيد ترتيبها وتنظيمها على النحو الذى يراه ملائماً، وكان إيزنشتين عندئذ يصف فى نوع من المفارقة نظاماً يكون فيه المتفرج مشاركًا ضرورياً ومساوياً.

وبذلك لم يعد التقسيم الثنائى التبسيطى بين التعبيرية والواقعية قائماً. وبالنسبة لإيزنشتين كان من الضرورى تدمير الواقعية من أجل الاقتراب من الواقع. والجوهر الحقيقى لنظام السينما عنده ليس العلاقة بين الفنان ومواده الخام، وإنما علاقة الفنان بجمهوره. وعلى العكس، فإن فيلم إيزنشتين "بوتمكين" (١٩٢٥)، بالغ الشكلانية والتجريد، قد يدمج المتفرج فى عملية جدلية، بدلاً من إغراق هذا المتفرج فى تجربة عاطفية محسوبة مسبقًا.

لقد كان المفهوم الأساسى للتجربة السينمائية عند إيزنشتين مفهوماً مفتوحاً مثل نظرياته. وعملية السينما (مثل عملية النظرية) كانت أكثر أهمية من هدفها ونهايتها، وكان السينمائى والمتفرج مندمجين فيها على نحو ديناميكى. وبالمثل، فإن عناصر التجربة السينمائية - التى كانت تمثل قناة التواصل بين المبدع والمتلقى - مرتبطة منطقياً بعضها ببعض. وهكذا فإن نظريات إيزنشتين واسعة المدى كانت تستبق أحدث نظريتين سينمائيتين، لأنه مهتم طوال الوقت ليس بلغة السينما فقط، وإنما أيضاً بالكيفية التى يمكن بها استخدام هذه اللغة، بواسطة السينمائى والمتلقى على السواء.

ومثل إيزنشتين، توصل بيلا بالاش إلى وضعه للبناء السينمائى عبر فترة سنوات عديدة. كان بالاش مجرى المولد، وترك مسقط رأسه بعد هزيمة الكوميونة فى عام ١٩١٩، وقضى الفترة بعدها فى ألمانيا، والاتحاد السوفييتى، وبلدان أوروبا الشرقية الأخرى. وعمله الأهم هو "نظرية السينما: الشخصية ونمو فن جديد" (١٩٤٨)، وهو يلخص حياة كاملة من التنظير. ولأنه كانت له خبرة عملية فى الفن، ولأنه طور نظريته عبر عدد من السنوات، فإن هذه النظرية تظل واحدة من أكثر هذه النظريات توازنًا.

وكان بالاش يشترك فى العديد من المبادئ الشكلانية الأساسية مع إيزنشتين ونقاد الأدب السوفيت فى العشرينيات، ونجح فى إدماج هذه المفاهيم مع بعض المبادئ الواقعية. لقد كان مفتونًا بما أسماه "القوة السحرية" للقطة المكبرة (كلوزأب) على

الكشف عن تفاصيل الحقائق والعواطف، وطور نظرية عن النطاق الحقيقى للسينما باعتباره "عناصر درامية مصغرة"، وهى التحولات المرهفة فى المعنى، والتفاعل الهادئ للعواطف، التى تقوم اللقطة المكبرة بتجسيدها جيداً. وكتابه المبكر عن السينما كان يحمل عنوان "الرجل المرئى"، أو الثقافة السينمائية" (١٩٢٤)، وهو الكتاب الذى قدم بقوة تلك النقطة الواقعية فى جوهرها، وربما ترك تأثيراً فى بودوفكين.

لكن بينما كان يحتفى بواقع اللقطة المكبرة، وضع بالاش السينما أيضًا فى دائرة اقتصادية على نحو مباشر. لقد أدرك أن الأساس الاقتصادى للسينما هو العامل المحدد الرئيسى لجماليات السينما، وكان من أوائل المنظرين السينمائيين الذين فهموا وشرحوا كيف أن تناولنا لأى فيلم يتشكل ويصاغ بواسطة القيم الثقافية التى نتشارك فيها. لقد سبق مارشال ماكلوهان بسنوات عديدة، وتنبأ بتطور ثقافة بصرية جديدة سوف تبعث قوى محددة فى الإدراك، التى قال عنها إنها قوى كامنة نائمة. وكتب:

"إن اكتشاف الطباعة رسم وحدد تدريجيًا الوجوه المستغلقة للرجال، لأن ما نقرأه فى الجريدة جعل المعنى الذى تنقله الوجوه مهجوراً". ولأن هذا يتغير الآن لأننا نطور ثقافة بصرية تعتمد على النسخ، فإن هذه الثقافة يمكن أن تماثل الطباعة فى قدرتها على الوصل إلى الناس. وكان إحساس بالاش بالسينما ككيان ثقافى معرضًا لنفس الضغوط والقوى، مثل أى عنصر آخر من عناصر الثقافة، وهو ما نلمسه اليوم، لكنه كان واحداً من أوائل من أدركوا ذلك الجانب بالغ الأهمية من السينما.

الميزانسين: الواقعية الجديدة، وبازان، وجودار

مثل إيزنشتين، كان بازان منخرطًا فى عملية مستمرة من المراجعة وإعادة التقييم، مع تطور حياته المهنية القصيرة منذ منتصف الأربعينيات، حتى وفاته المبكرة فى عام ١٩٥٨، وعمره تسعة وثلاثون عامًا. وعلى عكس معظم من كتبوا فى نظريات السينما الكبرى، كان بازان ناقداً ممارسًا كان يكتب بانتظام حول أفلام بعينها. وتعبر هذه النظرية عن نفسها أساسًا فى أربعة أجزاء تجمع مقالات، باسم "ما هى

السينما؟"، ونشرت فى السنوات التى تلت وفاته مباشرة (تم انتقاء بعضها وترجمته ونشر بالإنجليزية فى جزأين). وهذا الكتاب يحتشد بتجربته الاستدلالية التطبيقية. لقد أصبحت نظرية السينما للمرة الأولى مع بازان ليست مسألة تقديم بيانات ووصفات، وإنما نشاط ذهنى وثقافى كامل النضج، واعٍ بأوجه قصوره وحدوده. وعنوان الأجزاء الأربعة التى كتبها بازان يكشف عن تواضع تناوله، فبالنسبة لبازان، الأسئلة أكثر أهمية من الإجابات.

لقد كان لبازان جذور فى دراسته للفلسفة الظاهراتية، لذلك فإن من الواضح أن نظريته واقعية فى بنائها العضوى، لكن مركز الاهتمام انتقل مرة أخرى. فإذا كانت "الشكلانية" هى الأكثر تعقيداً وطموحاً من قريبتها "التعبيرية"، فربما ما كان يبحث عنه بازان يمكن أن يسمى "الوظيفية" بدلاً من مجرد "الواقعية"، حيث إن الفكرة المهمة التى تسرى فى كتاباته هى أن للفيلم معنى ليس لما هو عليه، ولكن لما يفعله.

وبالنسبة لبازان، فإن الواقعية مسألة نفسية أكثر من كونها جمالية. إنه لا يصنع معادلة بسيطة بين السينما والواقع. كما يفعل كراكاور، وإنما يصف علاقة أكثر رهافة بينهما، حيث السينما هى المماس للواقع، أو الخط المتخيل المنحنى الهندسى يقترب لكنه لا يتلامس. وفى إحدى مقالاته المبكرة التى تحمل عنوان "أونطولوجيا الصورة الفوتوغرافية" يقول فيها: "إذا كانت الفنون التى تعتمد على الشكل قد وضعت تحت التحليل النفسى، فإن ممارسة التحنيط قد تكون هى العامل الأساسى فى خلقها". وهو يدافع عن فكرة أن الفنون تولد لأن "هناك سعيًا لأشكال أخرى من الضمان" (التأكد من الواقع – المترجم). وتلك الذاكرة الأولية فى تحنيط الحياة فى التصوير الفوتوغرافى والسينما، "تحنط الزمن، وتحرره من التحلل الكامل". وذلك يؤدى إلى نتيجة بسيطة وذكية:

"إذا كانت الفنون الشكلية هى من الناحية الأقل من كونها مسألة جماليات، لتصبح أكثر إلى مسألة علم النفس، فإنه سوف يتم النظر إليه باعتبارها فى جوهرها قصة تشابه، أو إذا أردت استخدام مصطلح – أخر قصة مدرسة واقعية".

وإذا كان مولد الفنون الفوتوغرافية هو مسألة علم نفس وعالم نفسى، فإن تأثيرها يكون نفسيًا. وفى مقالة "تطور لغة السينما" يعود بجذور الواقعية السينمائية إلى مورناو، وستروهايم فى السينما الصامتة، ويصف بسرعة وذكاء: كيف أن سلسلة من الابتكارات والتقنيات دفعت الفيلم ليكون أقرب من أى وقت مضى إلى الواقع. لكن بينما كانت التكنولوجيا هى مصدر هذه القوة بالتحديد، فإنها تستخدم من أجل تأثيراتها النفسية، والأخلاقية، والسياسية. وأثمرت هذه النزعة فى حركة الواقعية الجديدة الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، فى مرحلة سينمائية شعر بازان بميل كبير تجاهها. ويخلص من ذلك: "أليست الواقعية الجديدة فى جوهرها نوعًا من النزعة الإنسانية، ثم بعد ذلك أسلوبًا فى صنع الأفلام؟". وهو يعتقد أن الثورة الحقيقية قد حدثت على مستوى مادة الموضوع أكثر من حدوثها على مستوى الأسلوب.

وكما وجد الشكلانيون أن المونتاج هو قلب العملية السينمائية، فإن بازان يدعو إلى أن الميزانسين هو مربط الفرس بالنسبة للسينما الواقعية. وهو يقصد بالميزانسين بشكل خاص التصوير بالبؤرة العميقة واللقطة المشهد، فهذه التقنيات تسمح للمتفرج بالمشاركة على نحو أكبر فى التجربة السينمائية. وهكذا، فإن بازان لا يرى تطور البؤرة العميقة على أنها مجرد أداة فيلمية أخرى، وإنما "خطوة جدلية إلى الأمام فى تاريخ اللغة السينمائية".

وهو يضع مخططًا ملخصًا للسبب وراء ذلك، فعمق البؤرة "يجعل المتفرج فى علاقة أقرب مع الصورة أكثر من علاقته مع الواقع". وهذا يتضمن بالتالى "موقفًا ذهنيًا أكثر فعالية من جانب المتفرج، وإسهامًا أكثر إيجابية من جانبه تجاه الحدث فى تقدمه". لم يعد الأمر "الإرشاد النفسى" كما وصفه بودوفكين. ومن انتباه وإرادة المتفرج، ينبع معنى الصورة. وعلاوة على ذلك فإن هناك نتيجة ميتافيزيقية للبؤرة العميقة: "المونتاج بطبيعته يتحكم فى غموض التعبير". وعناصر التجاذب عند إيزنشتين هى تصريحية بقوة، أما الواقعية الجديدة فهى من ناحية أخرى "تميل إلى أن تعيد إلى السينما إحساسًا بغموض للواقع". ولأننا أحرار فى الاختيار، فإننا أحرار فى التفسير.

وعلى ارتباط وثيق بهذا المفهوم من قيمة الغموض يوجد مفهومان توأمان لوجود المكان وواقعه. لقد اقترح بازان في مقالة متأخرة له أن الاختلاف الأساسي بين المسرح والسينما يكمن في هذه المنطقة. وهناك واحد فقط لا يمكن إنكاره في السينما، واقع المكان. وبشكل نقيض، فإن المكان المسرحي يمكن بسهولة أن يكون إيهاميًا، والواقع الوحيد الذي يمكن إنكاره في المسرح هو وجود الممثل والمتفرج. وهاتان النتيجتان هما أساس السينما من جانب، وأساس المسرح من جانب آخر

والنتائج المتضمنة في السينما هي أنه إذا لم يكن هناك واقع وجود يمكن اختزاله، "فليس هناك شيء يمنعنا من توحد أنفسنا في الخيال مع العالم المتحرك أمامنا، والذي يصبح هو العالم كله". يصبح التوحد إذن كلمة أساسية في مفردات الجماليات السينمائية. وعلاوة على ذلك، فإن الواقع الوحيد الذي لا يمكن اختزاله هو واقع المكان. لذلك فإن الشكل السينمائي مرتبط على نحو حميم بالعلاقات المكانية، أو بكلمات أخرى: بالميزانسين.

لم يعش بازان طويلاً بما فيه الكفاية لكي يصوغ هذه النظريات على نحو أكثر دقة. ومع ذلك فإنه كان لعمله تأثير عميق على جيل من السينمائيين، كتأثير عمل إيزنشتين (لكن نظرية آرنهايم ونظرية كراكاور لم يكن لهما هذا التأثير). لقد أرسى بازان أساس السيميوطيقا والنظريات الأخلاقية التي تلته. كما أنه ألهم على نحو أسرع عددًا من زملائه في "كراسات السينما"، المجلة التي قام بتأسيسها مع جاك دونيول فالكروز وجوزيف ماري لو دوكا في عام ١٩٥١، وكانت هذه المجلة السينمائية هي الأكثر تأثيرًا في تاريخ السينما، وقدمت مكانًا ثقافيًا خلال الخمسينيات وأوائل الستينيات لكل من فرانسوا تروفو، وجان لوك جودار، وكلود شابرول، وإيريك رومير، وجاك ريفيت، وآخرين. ولقد أسهم هؤلاء بوصفهم نقادًا بقوة في تطور النظرية، وبوصفهم سينمائيين شكلوا أول جيل من السينمائيين الذين تقف أعمالهم على أرض تاريخ ونظرية السينما، وكانت أفلامهم - خاصة أفلام جودار - لم تكن أمثلة عملية فقط على النظرية، لكنها كانت أحيانًا دراسات نظرية في حد ذاتها.

ولأول مرة، كانت نظرية السينما تتم كتابتها بالسينما بدلاً من الطباعة.

وكانت تلك الحقيقة ذاتها واضحة فى رؤية الناقد والسينمائى ألكسندر أستروك. ففى عام ١٩٤٨ دعا أستروك إلى عصر جديد للسينما، قام بتعريفه على أنه عصر الكاميرا القلم، وتنبأ بأن السينما سوف "تتحرر تدريجيًا من طغيان ما هو بصرى، من الصورة فى حد ذاتها، من المتطلبات المباشرة والمجسدة للسرد، لكى تصبح وسيلة مرنة ومرهفة للكتابة مثلها مثل اللغة المكتوبة". لقد تحدث العديد من المنظرين السينمائيين الأوائل عن "لغة" السينما، لكن مفهوم الكاميرا القلم كان أكثر تعقيداً. إن أستروك لم يكن يريد فقط من السينما أن تطور لغتها الخاصة بها، لكنه أراد أن تكون هذه اللغة قادرة على التعبير عن أكثر الأفكار رهافة. وفيما عدا إيزنشتين، لم يفكر أى صاحب نظرية سابق فى السينما باعتبارها وسيطًا ذهنيًا؛ ومثقفًا يمكن بواسطته التعبير عن المفاهيم المجردة.

ويكاد كل المنظرين تقريبًا أن يفترضوا بالطبع أن المجال الصحيح لوسيط سينمائى يعتمد على التسجيل هو مجال مجسد. وحتى المونتاج الجدلى عند إيزنشتين اعتمد تمامًا على الصور المجسدة، ويمكننا أن نطلق عليه جدل العلاقات الموضوعية. لكن أستروك أراد شيئًا أكثر. ففى إشارة عابرة لإيزنشتين كتب:

"السينما الآن تتحرك تجاه شكل يجعل السينما لغة دقيقة يمكن قريبًا أن تكون ممكنة لكتابة الأفكار مباشرة بالسينما، دون اللجوء إلى تلك الارتباطات الثقيلة للصور التى كانت تمثل بهجة السينما الصامتة".

لقد كانت الكاميرا القلم فكرة تتعلق بالوظيفة أكثر من الشكل. لقد كانت استكمالاً ملائمًا للممارسة المتطورة والمتنامية للواقعية الجديدة التى تركت أثرًا كبيرًا فى بازان.

وسوف تمضى عشر سنوات قبل أن تحقق رؤية أستروك فى عام ١٩٤٨ فى سينما الموجة الجديدة. وخلال ذلك، بدأ تروفو وجودار وآخرون تطوير نظرية للممارسة النقدية على صفحات "كراسات السينما". لقد كان الوجودى أندريه بازان دائمًا يعمل

على تطوير نظرية سينما استدلالية، تعتمد على الممارسة والتطبيق. وكان جزء كبير من عمله يتطور من خلال الدراسة النقدية للأنماط الفيلمية. وكتب في شكل وجودي دقيق: "وجود السينما سبق جوهرها وذاتها". وأيًا كانت النتائج التي توصل إليها بازان نتيجة مباشرة لتجربة الحقيقة المجسدة للسينما.

وعبر فرانسوا تروفو عل النحو الأفضل عن المبدأ النظري الأهم الذي سوف يعرِّف "كراسات السينما" في الخمسينيات. وفي مقالته المهمة "ميل خاص للسينما الفرنسية" ("كراسات السينما"، يناير ١٩٥٤)، طور تروفو "سياسات المؤلف"، الذي سوف يصبح علامة على النقاد الفرنسيين الشباب. ولم تكن "نظرية المؤلف" نظرية على الإطلاق، وإنما سياسة، أي تناول نقدي متعسف إلى حد ما. وكما شرح بازان بعد عدة سنوات في مقالة، حاول فيها أن يقاوم مبالغة هذه السياسة، كتب:

"تتألف سياسات السينما باختصار من اختيار العامل الشخصي في الإبداع الفني كمعيار مرجعي، ثم افتراض أنها تستمر وتتطور من فيلم إلى الفيلم التالي".

وقد أدى ذلك إلى آراء عبثية إلى حد ما حول الأفلام، كما يشير بازان، لكن سياسات المؤلف ساعدت على تمهيد الطريق لبعث سينما مؤلفين شخصية في الستينيات، سوف تصوغ مفهوم أستروك عن الكاميرا القلم، برشاقة وذكاء. لقد كانت السينما تبتعد عن النظريات ذات البناء المجرد إلى نظريات التواصل المجسد. لم تعد مهمة الآن الواقعية المادية أو حتى الواقعية النفسية، وإنما واقعية ذهنية ثقافية. وبمجرد فهم أن السينما كانت منتجًا لمؤلف، وبمجرد أن يكون "صوت" المؤلف واضحًا، يمكن للمتفرج أن يتعامل مع الفيلم ليس بوصفه واقعًا، أو حلمًا بواقع، وإنما كتقرير لإنسان آخر.

والأكثر أهمية من سياسات المؤلف عند تروفو، رغم أنها كانت قليلة التأثير آنذاك، كانت نظرية المونتاج عند جان لوك جودار، التي طورها في سلسلة ممن المقالات في منتصف الخمسينيات، وعبر عنها على النحو الأفضل في مقالة "المونتاج شغفي

الجميل" ("كراسات السينما" ٦٥، ديسمبر ١٩٥٦). لقد بنى جودار فوق نظرية بازان عن التعارض الأساسى بين الميزانسين والمونتاج، وخلق بناء مجمعًا جدليًا من هذين العنصرين، وهذا البناء تحكم في نظرية السينما لفترة طويلة من الزمن. وتلك واحدة من أهم الخطوات فى نظرية السينما. وأعاد جودار التفكير فى هذه العلاقة حتى إنه يمكن رؤية المونتاج والميزانسين عنصرين مختلفين فى ذات النشاط السينمائى.

وكتب "المونتاج هو قبل كل شيء جزء متكامل مع الميزانسين، والخطر الوحيد هو فصل أحدهما عن الآخر، لأن ذلك يشبه الفصل بين الإيقاع واللحن. إن ما يسعى أحدنا للبحث عنه في المكان، قد يسعى آخر للبحث عنه في الزمان". وعلاوة على ذلك، فإن الميزانسين بالنسبة لجودار يتضمن المونتاج تلقائيًا. وفى السينما ذات الواقع النفسى، المستقاة من بودوفكين وأثرت على أفضل سينما هوليودية، فإن "القطع المونتاجى على نظرة يكاد أن يطابق تعريف المونتاج". لذلك فإن المونتاج يتحدد بشكل خاص بواسطة الميزانسين. وعندما يلتفت ممثل لينظر إلى شيء، فإن المونتاج يُظهر لنا هذا الشيء فورًا. وفى هذا النوع من البناء، المعروف باسم "الديكوباج الكلاسيكى"، فإن طول اللقطة يعتمد على وظيفتها، والعلاقة بين اللقطات تحكمها المادة بداخل اللقطة، أى الميزانسين الخاص بها.

وهكذا فإن ما قام به جودار بالجمع بين النقيضين الكلاسيكيين كان بسيطًا وذكيًا. لذلك نتيجتان مهمتان: الأولى هى أن الميزانسين يمكن أن يكون فى كل تفاصيله غير أمين (مع الواقع – المترجم) عندما يستخدمه المخرج لكى يشوه الواقع، والثانية أن المونتاج ليس بالضرورة دليلاً على عدم صدق السينمائى (مع الواقع). وبلا شك، فإن الواقع الخارجى البسيط يمكن تحقيقه بواسطة الميزانسين أكثر من المونتاج، وهو ما يلتزم بصرامة بأفكار بازان، لكن جودار أعاد تعريف حدود الواقعية، بحيث إننا لم نعد نركز على الواقع الخارجى (والعلاقة المجسدة بين السينمائى ومادته الخام)، ولا على الواقع النفسى (تلاعب السينمائى فى علاقته بالمتفرج)، وإنما على الواقع الذهنى (العلاقة الجدلية، أو الجدالية، بين السينمائى والمتفرج).

تتوقف إذن طرق مثل الميزانسين والمونتاج عن أن تكون اهتمامًا رئيسيًا. إننا نصبح أكثر اهتمامًا "بصوت" الفيلم: هل يعمل السينمائى بأمانة؟ هل يتحدث مباشرة إلينا؟ هل قام بتصميم آلة للتلاعب؟ وهل الفيلم خطاب أمين؟

(عندما ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى عام ١٩٧٧، كان ذلك السؤال البسيط حول "الخطاب الأمين" مجرد فكرة لطيفة، لكنه أكثر أهمية الآن بكثير. فتطور ونمو التقنيات، والمؤثرات الخاصة منذ الثمانينيات، ودخول التقنيات الرقمية فى التسعينيات، قد أعطت السينمائيين أدوات جديدة قوية لبناء "آلات التلاعب" استخدموها. وكما سوف نرى فى الفصل السابع، أصبح لهذه الأسئلة الأخلاقية قيمة ومعنى متزايدان).

لقد أعاد جودار تعريف المونتاج كجزء من الميزانسين، كذلك فإن الميزانسين جزء من المونتاج. وهذا يستبق المعالجة السيميوطيقية التى سوف تتطور فى الستينيات. لقد كان جودار شغوفًا باقتباس القول المأثور لواحد من معلميه السابقين، الفيلسوف برايس باران:

الواقعية الخارجية أو المادية تتعامل فقط مع "المدلول". أما الواقعية الذهنية أو الإدراكية الأكثر تطورًا عند جودار تتضمن أيضًا "الدال". كما اعتاد جودار اقتباس قول بريخت:

"الواقعية لا تتألف من نسخ الواقع، وإنما فى إظهار الأشياء على حقيقتها".

إن كلاً من هذين القولين يركزان على حجة الواقعية حول مسائل الإدراك. فقد قام كريستيان ميتز لاحقًا بإتقان هذا المفهوم، ليصنع تفريقًا مهمًا بين واقع مادة الفيلم وواقع الخطاب الذى تم به التعبير عن هذه المادة. وكتب "هناك من جهة انطباع الواقع، ومن جهة أخرى إدراك الواقع".

واستمر جودار فى فحص هذه المشكلات النظرية بعد أن أصبح صانع أفلام. وبحلول منتصف الستينيات، كان قد طور شكلاً من المقالة الفيلمية حيث بناء الأفكار

يتجاوز فى العادة العوامل المحددة الأساسية للحبكة والشخصية. وأغلب هذه الأفلام، مثل "امرأة متزوجة" (١٩٦٤)، و"ألفافيل" (١٩٦٥)، و"مذكر مؤنث" (١٩٦٦)، و"شيئان أو ثلاثة أعرفها عنها" (١٩٦٦)، تتناول أسئلة فلسفية وسياسية عامة، مثل الدعارة، والزواج، والتمرد، وحتى علم اجتماع العمارة. وبحلول أواخر الستينيات، كان جودار مشتبكًا بعمق مع نظرية السينما، هذه المرة مع سياسات السينما. وفى سلسلة من أفلام المقالات السينمائية الصعبة والتجريبية، قام بتطوير نظريته فى الإدراك السينمائى لكى يشمل العلاقة السياسية بين الفيلم والمتلقى.

كان أول هذه الأفلام وأقواها هو "متعة اللعب" (١٩٦٨)، وفيه تناول جودار المشكلة الحادة للغة السينما، واقترح أن هذه اللغة أصبحت قليلة القيمة بسبب استخدامها بشكل يتضمن التلاعب، حتى إنه لا يوجد سينما يمكن أن تمثل الواقع بدقة. لذلك يجب على اللغة السينمائية أن تقدم واقعًا لا أن تمثله، لأنها تستطيع فقط أن تقدم مرآة زائفة للواقع بسبب تضمينات اللغة. إنها لا تستطيع نسخ الواقع بأمانة وصدق، لكن "ربما" تستطيع أن تصنع نفسها فقط بأمانة. وهو يقترح أنه لكى تستعيد اللغة بعضًا من قوتها، سوف يكون من الضرورى على السينمائى أن يفككها، لكى يشترك فيها أطلق عليه الناقد الأوروبى رولان بارت "تحطيم الأصنام"، وتدمير العلامات، ليجب علينا أن "نعود إلى نقطة الصفر" لكى نبدأ مرة أخرى.

وخلال السنوات الخمس التالية، قبل أن يحول جودار اهتمامه إلى الفيديو، أكمل عددًا من أفلام ١٦ مم، حاول فيها أن يعود إلى نقطة الصفر. وفى فيلم "برافدا" (١٩٦٩) درس الأهمية الأيديولوجية لبعض أدوات سينمائية محددة، وفى "ريح الشرق" (١٩٦٩) استكشف المعنى الأيديولوجي للأنماط الفيلمية، وفى "أصوات بريطانية" (١٩٦٩) و"فلاديمير وروزا" (١٩٧١) درس أشياء عديدة، من بينها علاقة الصوت والصورة. لقد كان يعتقد أن الصوت يعانى من طغيان الصورة، وأنه يجب أن يكون هناك علاقة متساوية بين الاثنين. وكان إيزنشتين وبودوفكين قد نشرا بيانًا فى عام ١٩٢٨، أعلنا فيه ضرورة التعامل مع الصوت باعتباره مكونًا مساويًا فى المعادلة السينمائية، والسماح بأن يكون مستقلاً عن الصورة. لكن المنظرين السينمائيين ظلوا

طوال أربعين عامًا يعطون الاهتمام الأقل لعنصر شريط الصوت. وكان جودار يأمل فى استعادة التوازن.

أما فيلما "كل شىء على ما يرام" و"خطاب إلى جين" (كلاهما فى عام ١٩٧٢) فكانا أهم أعمال جودار النظرية خلال تلك الفترة. والفيلم الأول يلخص ما تعلمه من التجارب، أما الثانى فهو جانب منه نقد ذاتى للفيلم الأول.

إن "كل شىء على ما يرام" يتضمن سينمائيًا ومحققة صحفية (زوجًا وزوجته) فى موقف سياسى مجسد (إضراب واحتلال العمال لمصنع)، ثم يدرس الفيلم ردود أفعالهما تجاه هذا الموقف. ومن تلك النقطة يبنى الفيلم تحليلاً للعملية السينمائية الكاملة للإنتاج والاستهلاك. لقد أعاد جودار النظر إلى دمجه السابق للمونتاج والميزانسين فى سياق اقتصادى، ليرى السينما باعتبارها فقط متعلقة بالجماليات، ولكن كبناء اقتصادى، وإدراكى، وسياسى، حيث "علاقات الإنتاج" بين المنتج والمستهلك تحدد شكل التجربة السينمائية. والتأكيد ليس على كيف تقيم السينما علاقة مع نظام مثالى (الجماليات)، وإنما على كيف تؤثر السينما مباشرة علينا كمتفرجين. لذلك فإن أخلاقيات السينما وسياساتها تحدد طبيعتها.

لكن تلك لم تكن فكرة جديدة تمامًا، فقد كان بالاش واعيًا بهذا البعد فى السينما. وفى الثلاثينيات والأربعينيات كانت مدرسة فرانكفورت فى النقد الاجتماعى (والتر بنجامين، وتيودور أدورنو، وماكس هوركهايمر أساسًا) قد درست السينما فى هذا السياق، خاصة فى مقالة بنجامين بالغة الأهمية "العمل الفنى فى عصر النسخ الآلى"، كتب:

"لأول مرة فى التاريخ، حرر النسخ الآلى العمل الفنى من اعتماده الطفيلى على ما هو طقسى... وبدلاً من الاعتماد على الطقس، فإن العمل الفنى أصبح يعتمد على ممارسة أخرى، هى السياسات".

ومع ذلك كان بنجامين يتحدث عن مثل أعلى، وكان على جودار أن يوضح: كيف أن السينما التجارية اغتصبت لنفسها ما أطلق عليه بنجامين القدرة المتفردة على

تحطيم التقاليد، وترويضها، وجعلها تخدم المؤسسة القمعية. وتلك الطريقة هى التى رأى جودار ضرورة تفكيكها.

أما "خطاب إلى جين"، فكان فى مقالة فى خمس وأربعين دقيقة، حول المغزى الأيديولوجى لإحدى صور جين فوندا (وهى إحدى نجوم فيلم "كل شئ على ما يرام")، ويمضى فى هذه العملية بالتفصيل. وبالعمل مع جان بيير جوران، حاول جودار تحليل مغزى العناصر الجمالية فى هذه الصورة. ليوضح كيف أن الزاوية، والتصميم، والعلاقات بين المكونات، لها مغزى مرهف، لكنه أيديولوجى بشكل مؤكد. وفى وقت "خطاب إلى جين"، كان جودار وحده فى هذه المعالجة الجدلية السيميوطيقية للسينما.

السينما تنطق وتفعل: ميتز والنظرية المعاصرة

بينما كان جودار يدرس فى السينما نتائج فكرة أن "العلامة تدفعنا إلى أن نرى الشيء من معناها"، فإن كريستيان ميتز وآخرين كانوا يدرسون فى الطباعة نتائج هذه الفكرة. وفى جزأين من كتاب بعنوان "مقالات عن المعنى فى السينما" (ظهر الجزء الأول بالإنجليزية بعنوان "اللغة السينمائية: سيميوطيقا السينما)، ونشرا فى عامى ١٩٦٨ و ١٩٧٢، كذلك فى عمله الأهم "اللغة والسينما" (١٩٧١)، وضع ميتز نظرة فى السينما كظاهرة منطقية يمكن دراستها بمناهج علمية. والنقاط الرئيسية فى أطروحة ميتز نوقشت بالفعل فى الفصل الثالث، ويكفى هنا ببساطة أن نلخص المبادئ العامة لنظرية سينمائية دقيقة ومرهفة ومعقدة كانت فى مرحلة التطور.

والسيميوطيقا مصطلح عام يغطى العديد من المعالجات المحددة لدراسة الثقافة كلغة. وبجذور قوية فى النظريات اللغوية عند فيرديناند دى سوسير، تستخدم السيميوطيقا اللغة كنموذج عام للعديد من الظواهر المختلفة. وهذا التناول أخذ شكله للمرة الأولى فى الأنثروبولوجيا الثقافية عند كلود ليفى شتراوس فى الخمسينيات والستينيات. وسرعان ما أصبحت هذه "البنيوية" مقبولة كوجهة نظر عامة. وقام مايكل وود بوصف طبيعة هذه الطريقة الذهنية باختصار وبلاغة:

"ربما كانت البنيوية مفهومة على النحو الأفضل باعتبارها فكرة متشابكة، وغير قابلة للتسمية فى التاريخ الثقافي الحديث، وأحيانًا تبدو مرادفة للحداثة ذاتها، وأحيانًا أخرى تبدو مجرد واحدة من عديد من شكلانيات القرن العشرين... وأحيانًا ثالثة تبدو وريثًا للمشروع العريض الذى ولد مع رامبو ونيتشه، وتجلى مالارميه، ويمضى مع سوسير، وفيتجينشتاين، وجويس، وهزم مع بيكيت وبورخيس، ومتناثر الآن فى العديد من القطاعات البائسة: ما أطلق عليه مالارميه التفسير الأورفى للأرض، مشروع وضع صورة للعالم ليس فى اللغة، وإنما كلغة" "نيويورك ريفيو، مارس، ١٩٧٦).

وباختصار، فإن البنيوية، والسيميوطيقا التى تولدت عنها، هما وجهة نظر عامة تستخدم فكرة اللغة كأداتها الأساسية.

ومعالجة ميتز للسينما (مثل كل من تناول سيميوطيقا السينما)، هى فى وقت واحد الأكثر تجريداً، والأكثر تجسيداً بين نظريات السينما. ولأن السيميوطيقا تريد أن تكون علمًا، فإن السيميوطيقا تعتمد بقوة على التحليل التطبيقى المفصل لأفلام محددة، وأجزاء من أفلام. وفى هذا المجال، فإن النقد السيميوطيقى هى الأكثر تجسيداً وقوة بكثير من أية معالجة أخرى. ومع ذلك وفى الوقت ذاته، فإن السيميوطيقا نزعة فلسفية رفيعة. والوصف السيميوطيقى للعالم السينمائى هو بمعنى ما يوجد لذاته: إن له عناصر تجاذبه الخاصة به، وعادة ما يكون التأكيد ليس على السينما، وإنما على النظرية. وعلاوة على ذلك، فإن السيميوطيقيين - خاصة ميتز- يشتهرون بأنهم محللون أذكياء في حد ذاتهم. والكثير من قراءة متعة الدراسات السيميوطيقية ذو علاقة بالإبداع الذهنى الخالص، ورهافة تكنيك ممارسيها. وعلى سبيل المثال، فإن لدى ميتز إحساساً بليغًا بالفكاهة يخفف كثيراً من تنظيره الزائد المعقد.

أما أومبيرتو إيكو - ثانى أهم السيميوطيقيين السينمائيين- فقد وضع خطوطًا عامة لأربع مراحل لتطور هذا العام من بداية الستينيات. المرحلة الأولى- التى يقول إيكو إنها استمرت حتى بداية السبعينيات - تميزت بما أطلق عليه "المبالغة فى قيمة

الطريقة اللغوية". وبينما كان السيميوطيقيون يناضلون من أجل الحصول على الشرعية، كانت السيميوطيقا ملتصقة بقوة بالأنماط المقبولة لدراسة اللغويات، والتى كانت قد سبقتها. (وبنفس الطريقة، كانت نظريات السينما المبكرة تحاكى الفنون الأقدم).

وبدأت المرحلة الثانية عندما بدأ السيميوطيقيون فى إدراك أن نظام التحليل عندهم لم يكن بسيطًا وعامًا كما أحبوا أن يعتقدوا فى البداية.

وخلال المرحلة الثالثة - أوائل السبعينيات - ركزت السيميوطيقا على دراسة عنصر واحد محدد من عالم المعنى فى السينما: الإنتاج. وسيميوطيقا عملية الإنتاج، وصنع النصوص، كانت محورية هنا، وأصبحت الأيديولوجيا السياسية جزءًا من المعادلة السيميوطيقية.

أما المرحلة الرابعة - التى بدأت فى عام ١٩٧٥ - فقد شهدت تحولاً من الإنتاج إلى الاستهلاك، من صنع النصوص إلى إدراكها. وفى هذه المرحلة، تأثرت سيميوطيقا السينما كثيراً بتناول الفيلسوف الفرنسي جاك لاكان لعلم النفس الفرويدى.

لقد كانت السيميوطيقا تبدأ بنظام شبه علمى يكرس عملية التقييم الكمى، ويقدم نظرة عامة لتحليل كامل دقيق للظاهرة السينمائية، وشقت طريقها تدريجيًا بالعودة إلى السؤال الأساسى الذى حير كل دارسي السينما: كيف نعرف ما نراه؟ وخلا هذا الطريق، ومن خلال إعادة صياغة الأسئلة القديمة بطرق جديدة، أسهمت السيميوطيقا كثيراً فى النضال المشترك لفهم طبيعة السينما.

وقد يمكننا الآن أن نضيف مرحلة خامسة - خاصة فى إنجلترا والولايات المتحدة - وهى مرحلة المؤسسة الأكاديمية للسيميوطيقا. ومنذ نهاية السبعينيات أصبحت السيميوطيقا - بالإضافة إلى ما تلاها من نظم نقدية - أداة مفيدة للأكاديميين المهتمين بالنشر والإعلان عن أنفسهم قبل أن يتواروا فى الظل، أكثر من اهتمامهم بزيادة فهمنا لنظرية السينما. ولأن السيميوطيقا صعبة بطبيعتها، فإنها خطرة بشكل

خاص فى هذا المجال. وبين أيدى محللين أذكياء مثل ميتز، وإيكو (الذى تحول فيما بعد إلى كتابة روايات جماهيرية)، ورولان بارت (الذى كان كتب مقالاته غاية فى حد ذاتها)، كان من الممكن لأدوات السيميوطيقا أن تصنع استطرادات جذابة وتحتوى على الاستنارة. لكن المحللين الأضعف يمكنهم أيضًا أن يفوزوا بالكثير، وكل من ينوى أن يقرأ السيميوطيقا عليه أن يكون حذرًا: ليس لمجرد أنك لا تستطيع أن تفهم، فإن هذا لا يعنى أنها تعنى أى شىء. (صعوبة بعض الدراسات السيميوطيقية لا تعنى عمقها - المترجم).

وأكثر أعمال كريستيان ميتز - الأولى - كانت مهتمة بتأسيس المقدمات المنطقية لسيميوطيقا السينما. وبدا أن المونتاج يقدم المقارنة الأسهل بين السينما واللغة بشكل عام. إن الصورة ليست كلمة، والمشهد ليس جملة. ومع ذلك فإن السينما "تشبه" لغة. إن ما يجعل السينما مختلفة بوضوح عن لغات أخرى هو أن العلامة فيها دائرة قصيرة، حيث الدال والمدلول يكادان أن يكونا واحدًا. واللغات العادية لها القدرة على "الإفصاح المزدوج"، أى أنه لكى يستخدم المرء اللغة فإنه يجب أن يكون قادرًا على فهم أصواتها ومعانيها، ودوالها ومدلولاتها. لكن هذا لا ينطبق على السينما، حيث الدال يكاد أن يكون المدلول: إن ما تراه هو ما تحصل عليه وتفهمه.

لذلك سرعان ما ترك ميتز خلفه أبنية اللغويات التى كانت تستخدم نماذج لكل الدراسات السيميوطيقية للسينما والأدب ومجالات الثقافة الأخرى، وتحول إلى تحليل المشكلات المحددة. ورغم أنه لم يوافق على أن المونتاج هو العامل المحدد الحاكم فى اللغة السينمائية، فقد كان يشعر أن استخدام السرد كان محوريًا للتجربة السينمائية. كما كان يشعر بأن الدافع وراء العلامات السينمائية كان مهمًا تعريفه: الفرق بين التصريح والتضمين فى السينما فرق مهم (انظر الفصل الثالث).

والتفريق الثانى المهم فى السرد - كما كان يشعر- كان بين الأبنية التتابعية والاستبدالية. (توضيح هذا المفهوم بالتفصيل سبق تناوله فى الفصل الثالث -

المترجم). وكل منهما كان بناء نظريًا أكثر من كونه حقيقة عملية تطبيقية. إن جزءًا من تتابع فيلم ما يُظهر بناءه السردى الخطى، وهو مهتم "بماذا يأتى بعد ماذا". أما الجانب الاستبدالى من فيلم فهو رأسى، وهو مهتم بالاختيار بين "ماذا يتماشى مع ماذا".

لقد شعر ميتز الآن أن لديه نظامًا منطقيًا يمكن أن يسمح بتحليل حقيقى للظاهرة السينمائية. وأعيد تعريف المونتاج والميزانسين بشكل كامل، باعتبار أن المونتاج تصنيف تتابعى، بين الميزانسين تصنيف استبدالى. وهذه المحاور الأفقية والرأسية الديكارتية تحدد مجال السينما.

وفى "اللغة والسينما" تحول ميتز فيما بعد إلى العرض الشامل لنظام الشفرات الذى يحكم المعنى السينمائى. وداخل الأبعاد التتابعية والاستبدالية لنظرية السينما، ما الذى يحدد المعنى الذى نحصل عليه من الفيلم؟ إن نظرية المجموعة الحسابية المعاصرة تلعب دورًا مهمًا فى هذا البناء المعقد من الشفرات. ومع التفريق بين "الفيلم" و"السينما" الذى لاحظناه سابقًا (انظر الفصل الرابع – المترجم)، شرح ميتز كيف أن مفهوم الشفرات يتجاوز حدود الفيلم. والعديد من الشفرات التى تعمل فى الفيلم تأتى من مجالات أخرى فى الثقافة، وتلك شفرات "غير محددة". إن فهمنا لجريمة القتل فى فيلم "سايكو" (١٩٦٠) على سبيل المثال لا يعتمد على شفرات سينمائية خاصة أو محددة. والطريقة التى قدم بها هيتشكوك هذه الجريمة – مع ذلك – هى مثال على الشفرة السينمائية "المحددة" أو الخاص". وأخيرًا هناك تلك الشفرات التى تستعيرها السينما من – أو تشارك فيها مع – الوسائط الأخرى. فإضاءة مشهد الحمام فى "سايكو" هو مثال جيد على تلك الشفرة المشتركة، وبذلك تكون لدينا أول سلسلة من المجموعات المتداخلة المتراكبة.

والتفريق التالى للشفرات يلى ذلك منطقيًا. فإذا كانت بعض الشفرات خاصة بالسينما، وبعضها ليست كذلك، فهناك من هذه الشفرات الخاصة المحددة مشتركة فى

كل الأفلام، وبعض آخر مشتركة بواسطة مجموعة أفلام أقل، بينما هناك شفرات أخرى متفردة لأفلام فردية بعينها.

وأخيرًا فإن الشفرات – أى شفرات – يمكن تفكيكها إلى شفرات فرعية، أى هناك تراتب هرمى للشفرات. والنظام بسيط: السينما هى كل المجموعات الممكنة من هذه الشفرات، وفيلم محدد هو عدد محدد من الشفرات ومجموعات الشفرات. والأنماط الفيلمية، والحياة المهنية، والأستوديوهات، والشخصيات القومية، والتقنيات، وكل عنصر تناوله منظرو السينما، ونقادها، ومؤرخوها وطلبتها السابقون، يمكن تحليله وتفكيكه إلى نظم شفرية.

إن الشفرات هى أشياء نقرأها فى الأفلام.

وإلى جانب السيميوطيقيين الآخرين، انتقل ميتز فى أواخر السبعينيات إلى مناقشة سيكولوجيا الإدراك الفيلمى، وكان أكثر نجاحًا فى مقالته الطويلة "الدال المتخيل"، والتى ظهرت فى وقت واحد بالفرنسية والإنجليزية فى عام ١٩٧٥, واعتماداً على النظرية الفرويدية الأساسية كما أعاد جاك لاكان صياغتها، قام بالتحليل النفسى ليس فقط للتجربة السينمائية، بل للسينما ذاتها. ولأن هذه النزعة مدينة أكثر لفرويد، التى أصبحت أقل أهمية فى أمريكا مما كانت عليه من قبل، فإن هذا الاتجاه فى سيميوطيقا السينما أثار اهتمامًا أقل كثيراً بين الأتباع الناطقين بالإنجليزية للسيميوطيقا بالمقارنة مع الممارسين الفرنسيين أصحاب الخبرة الأكبر.

وبينما جذب ميتز الاهتمام الأكبر، فإنه لم يكن وحده فى مجال دراسته الموسيقية، فقد كانت الحركة المحورية فى الأوساط الثقافية الفرنسية لفترة طويلة من الزمن، فرغم أن رولان بارت كان فى الأساس ناقداً أدبيًا، فقد أسهم كثيرًا فى الجدال حول السينما قبل وفاته فى عام ١٩٨٠، وكتب ريموند بيللور الكثير، ودراساته الطويلة حول مشاهد من فيلمى هيتشكوك "الطيور" و"الشمال عن طريق الشمال الغربى" كانت ذات أهمية خاصة. وفى إيطاليا، صنع أومبيرتو إيكو وجانفرانكو بيتيتينى إسهامات مهمة، ورغم

أن بيير باولو بازوليني كان يقول عن نفسه إنه مُنَظِّر سينما "مؤلف"، فإنه قدم بعض التحليلات المثيرة للاهتمام قبل وفاته المبكرة.

وفي إنجلترا، وجدت السيميوطيقا مكانًا مبكرًا ومحترمًا في صحيفة "سكرين"، مما أدى إلى تأسيس المدرسة البريطانية "البنيوية السينمائية". وكان كتاب بيتر وولين "العلامات والمعنى في السينما" - الذي تم تفصيله في الفصل الثالث - أهم إسهام باللغة الإنجليزية للمخطط العام للنظرية السيميوطيقية.

وفي أمريكا، كان للسيميوطيقا تأثير قليل، إلا أنها قامت بوظيفة الأداة للأكاديميين المنخرطين في تطور المناهج الدراسية السينمائية في الكليات والجامعات خلال السبعينيات والثمانينيات. إن النظريات المجردة، المعرفة في الثقافة الذهنية، لم تكن جماهيرية قط في أمريكا.

لقد كانت التقاليد الأمريكية في هذا المجال هي النقد التطبيقي، غالبًا بتوجه اجتماعي، وإن لم يكن سياسيًا تمامًا، وهو النقد الذي يمتد من هاري ألان بوتامكين Harry Alan Potamkin، وأوتيس فيرجسون Otis Ferguson في الثلاثينيات، ثم جيمس أجي James Agee وروبرت وارشو Robbert Warshow في الأربعينيات، ثم دوايت ماكدونالد Dwigut Macdondd، ومانى فاربر Manny Farber، وبولين كايل Pauline Kael في الستينيات والسبعينيات. ورغم أن أندرو ساريس Andrew Sarris لم يكن ينتمي لهذه التقاليد السوسيولوجية، فقد كان له تأثير مميز في مسار النقد السينمائي في الولايات المتحدة في الستينيات والسبعينيات من خلال جهده في نشر سياسة المؤلف. أما مولي هاسكيل Molly Haskell، فقد كتبت "من الاحترام إلى الاغتصاب" (١٩٧٤) وفي الصحافة، حيث بدأت مناقشة حول السياسات الجنسية في السينما، وهو الاتجاه الذي لا يزال مستمرًا حتى اليوم ليصبح اتجاهًا مهمًا في النظرية الأكاديمية.

وليس هناك اليوم نقاد أصغر سنًا اليوم يكتبون بانتظام، ولم يصنعوا شخصيات نقدية قوية على نحو ما كان ساريس، وكايل، وهاسكيل، وحتى جون سايمون في

الستينيات والسبعينيات. ومنذ ظهور النقد فى البرامج التليفزيونية فى بداية الثمانينيات. وبدأت النظريات فى الاختفاء ليحل محلها طرق تقدير الأفلام، ومنحها علامات. لكن هذا لا يعنى أنه لا يوجد الكثير من المثقفين اليوم من يكتبون حول السينما، لكن ليس من بينهم من قدم إسهامًا متميزًا. والسينما ليست وحدها فى هذا المجال، فليس هناك نقاد نجوم للفنون الأخرى أيضًا. نحن فى مرحلة تعزيز ما هو قائم، ولسنا فى مرحلة ابتكار، نحن في مرحلة قبول، وليس ثورة. "التبادل مسموح به، ولا شيء يتغير". وبالنسبة لشخص كبر فى التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين، فهذا عادى تمامًا. أما بالنسبة لشخص يتذكر الستينيات والسبعينيات، فإن العالم السينمائى اليوم بالغ السكون.

ويظل روجر إيبرت – الناقد السينمائى الوحيد الذى فاز بجائزة بوليتزر – هو أفضل من يحكم على ذوق الأفلام، وأراؤه منطقية، وبليغة، ومدروسة، وتحتشد بالفهم العميق للوسيط السينمائى. لكن من المبالغة القول بأن هناك وجهة نظر شاملة يقدمها إيبرت (وليس هذا بالشيء السيئ).

وبالنسبة لى، فإن ناقد وسائل الإعلام الأكثر أهمية خلال العقد الأول من القرن الحادى والعشرين له جذوره فى المسرح؛ وليس السينما، وهو فرانك ريتش، الذى عمل فى تقديم المراجعات النقدية المسرحية في "نيويورك تايمز" لثلاثين عامًا، ثم انتقل إلى صفحة الرأى ككاتب عمود سياسي. وخلفيته الدرامية تغذى تحليله لحياتنا السياسية بفهم دقيق للطريقة التى تشكل بها وسائل الإعلام. وللأسف فإنه وحده فى هذا المجال. لقد علمت ما هو كثير حول وظيفة وسائل الإعلام فى خطابنا السياسى، من خلال قراءة فرانك ريتش، أكثر من قراءة أى شخص آخر (رغم أن لدى ناومى كلاين الكثير لتقوله أيضًا). ولعلك تلاحظ أننا قد امتدت بنا الرؤية من السينما الروائية إلى الوسائط ووسائل الإعلام العامة، وهذا ما يجب أن يكون عندما تسود "الحقيقة" و"الصدق" مسرحنا السياسى.

ومنذ ظهور الإنترنت، فإن النقد السينمائى فى حد ذاته قد تطور فى السياق الجماهيرى. وأكثر المواقع النقدية نجاحًا تقدم تقييمًا إحصائيًا يعتمد على أراء المتفرجين، أو مسحًا لما تبقى من المراجعات النقدية فى الصحف التى لم تتخل بعد عن دورها فى هذا المجال. وإذا كنت تؤمن بحكمة الجماهير، فسوف يكون أسلوب التقييم بالعلامات ذا جاذبية. لكن النقد ليس من عادته أن يكون كذلك، فما يجب أن يكون هو تقديم حوار بين الناقد والسينمائى.

والاتجاه الرئيسى فى النقد الأمريكى كان يفضل النظر إلى الأفلام، ليس كمنتجات لمؤلف محدد، وإنما كدليل على تيارات اجتماعية وثقافية وسياسية. وهذا الاتجاه فى النقد الاجتماعى - خاصة فى أعمال كايل، وموللى هاسكيل، وأخرين - قد تعدل لكى يشمل رؤية شخصية مركزة. ومن الناحية العملية والتطبيقية، فإن النقد الأمريكى لم يبتعد كثيراً عن التقاليد النظرية الفرنسية فى الوقت الراهن، فكلاهما يهتم بقوة بمشكلة الإدراك. لكن الفرق هو أن الأوروبيين - كما اعتادوا دائمًا - يفضلون التعميم وتطوير نظريات تفصيلية، بينما الأمريكيون - المتسقون مع تقاليدهم - أكثر اهتماماً بالتجربة اليومية للظواهر المحددة.

وتزامن مع تطور السيميوطيقا فى أوروبا مع إحياء النقد الماركسى. ونجحت الصحيفتان الفرنسيتان "كراسات السينما" و"سينيتيك" فى الجمع بين السيميوطيقا والتقاليد الجدلية فى أواخر السبعينيات. وفى إنجلترا كان للسيميوطيقا فى الأغلب ظل سياسى متميز. أما فى أمريكا، فإن الكثير من النظرية المعاصرة ترى السينما كظاهرة سياسية، حتى لو كان ذلك بشكل مجرد أكثر من كونه تطبيقًا عمليًا.

وخلال السبعينيات، كانت النظرية المتنامية للسينما فى العالم الثالث ذات اهتمام أيضًا. والوثيقة المهمة هنا هى "نحو سينما ثالثة"، التى كتبها فيرناندو سولاناس Solanas، وأوكتافيو جيتينو Octavia Getino (مجلة سينياست، ٤:٢، ١٩٧٠). لقد كانت بيانًا أكثر من كونها نظرية، واقترحت هذه الوثيقة لسينمائيين من أمريكا الجنوبية أن "السينما الأولى" - هوليوود ومن يحاكيها - و"السينما الثانية" - الأسلوب

الأكثر شخصية فى الموجة الجديدة أو سينما "المؤلف" - يجب أن يفسحا المجال أمام "السينما الثالثة"، وهى سينما تحررية تتألف من "أفلام لا يستطيع النظام استيعابها أو لا تخدم أهداف النظام... أو الأفلام التى تقرر مباشرة، وبصراحة النضال ضد النظام". وربما حدث هذا هنا وهناك، - فى شيلى لسنوات قليلة فى أوائل السبعينيات على سبيل المثال - لكننا عندما ننظر إلى الحصاد اليوم نرى أنها كانت أمنية غير قابلة التحقق. لقد كان العالم يتحرك بسرعة بالغة، ولم تعد النماذج السياسية للثلاثينيات قابلة للحياة التطبيق.

وفى الولايات المتحدة كانت هذه التيارات المختلفة - السيميوطيقا، والتحليل النفسى، والمنهج الجدلى، والنظرية السياسية الإرشادية - تتلقى المؤمنين بها فى السبعينيات والثمانينيات، عندما أصبحت نظرية السينما جذابة للأكاديميين. لكن التيار الأمريكى الخاص الذى يعتمد على النقد التطبيقى استمر فى التطور أيضًا، وتركز حول القدرة على السرد، والطرق التى تروى بها السينما قصصها.

والقيمة الكبرى لمثل هذه النظريات فى السرد تتضمن مفارقة، فهى تبعد الانتباه عن السمات السينمائية الخاصة. فإذا كانت السينما تعتبر فى المقام الأول سرداً، فإن النتيجة التى نستنتجها على الفور هى أن السينما مجرد واحدة من طرق مختلفة عديدة فى السرد. وهذه الملاحظة تؤدى بنا بالضرورة إلى النظر إلى السينما فى سياق وسائط الاتصال ووسائل الإعلام. ومن الناحيتين العملية والنظرية، فإن ذلك ضرورة الآن.

وطوال الثمانينيات والتسعينيات، كان النقد السينمائى - والأفلام ذاتها - تتعرض للتنقيح والمراجعة من خلال الحقائق "ما بعد الحداثية"، التى أفصحت عن نفسها فى الستينيات والسبعينيات. وعندما بدأ المد الفرنسى المتمثل فى ماركسية ألتوسير، ونظرية لاكان الفرويدية، فى الانحسار، تحولت الاكتشافات السيميوطيقية والجدلية التى ظهرت فى السنوات الماضية إلى تنويعين جديدين: نظرية الإدراك السينمائى، والدراسات الثقافية.

إن نظرية الإدراك السينمائى امتدت بسعى السيميوطيقا المعرفى لشرح الطريقة التى يفهم بها المتفرج فيلماً، أو كيف "نقرأ" الأفلام. وبعد ما امتدت مدرسة فرانكفورت بالمنهج الجدلى فى التحليل السياقى لأول مرة، بدأت الدراسات الثقافية فى السعى إلى فهم العلاقة بين نصوص الثقافة الجماهيرية وجمهورها، أو كيف "نستخدم" الأفلام.

وكل من هاتين النزعتين وجدت مادة مثمرة للتحليل فى الدراسات النسوية. ولأن الوسيط الجماهيرى للسينما يعكس بذكاء ووضوح الثقافة العامة التى ينمو ويزدهر فيها، فليس هناك مفاجأة فى هذا، ومع بداية الألفية الثالثة كانت الثقافة الغربية تندمج بالتدريج مع الثقافة العالمية، ووجدنا أنفسنا وقد استحوذ علينا نفس الموضوع الذى بدأناه منذ ألف عام فى عالم تعلم القراءة والكتابة والفهم الثقافى. إننا نطلق عليه اليوم السياسات الجنسية، وكان يسمى فى القرن الحادى عشر الرومانسى. (إننا لم نفهمه بعد. أليس من اللطيف أنه مايزال غامضاً؟).

لكن هناك شيئاً آخر مستمراً هنا: فمن لقطة "القبلة" لكل من رايس وإيروين، حتى قناة "بلاى بوى"، ومن فعل الحب الذى تقوم به لقطة التراكينج إلى تلصص الزووم وحتى النبض الإيقاعى للمونتاج، كانت الأفلام جنسية. إنها ليس فقط "عن" السياسات الجنسية، وإنما "هى" سياسات جنسية، إنها الذات والموضوع وقد اتحدا معاً.

والمسار الحالى لنظرية السينما بعيد عن تقديم وصفة إرشادية، وقريب من نظرية تعتمد على وصف ما هو قائم. والمفكرون حول السينما لم يعودوا مهتمين ببناء نظام مثالى فى الجماليات، أو قيم سياسية واجتماعية، كما لم يعودوا مهتمين بالعثور على لغة لوصف ظاهرة السينما. ولقد تم إنجاز هذه المهام النقدية فى وقت سابق، وبالثقة فى النفس، بواسطة نقاد تحدثنا عنهم فى هذا الفصل.

وإذا كانت هناك "موجة" فى المستقبل فى نظرية السينما، فسوف تأتى فى الأغلب من خارج الوسيط: كيف أن بعضنا الذى لا يزال ملتصقاً بعالم حقيقى يتناول الصورة المستمرة، القوية، المعقدة، لهذا العالم، والتى تفرضها السينما والوسائط علينا؟ وربما

كانت مهمة الناقد السينمائي الذى يتحدث للمراهقين هى الآن حمايتنا من (معظم) الأفلام!

إن مهمة نظرية السينما الآن جدلية تمامًا. وعندما أصبحت السينما فنًا ناضجًا تمامًا، فإنه لم تعد مشروعًا منفصلاً، بل نمطًا متكاملاً مع لحمة وسداة ثقافتنا. السينما هى مجموعة ممتدة من التعارضات ذات العلاقة بين بعضها البعض: بين السينمائى والموضوع، وبين الفيلم والمتلقى، وبين المؤسسة والطليعة، وبين الأهداف المحافظة والتقدمية، وبين علم النفس والسياسة، وبين الصورة والصوت، وبين الحوار والموسيقى، وبين المونتاج والميزانسين، وبين النمط الفيلمى والسينمائى المؤلف، وبين الحساسية الأدبية والحساسية السينمائية، وبين العلاقات والمعنى، وبين الثقافة والمجتمع، وبين الشكل والوظيفة، وبين التصميم والغرض، وبين التتابع والاستبدال، وبين الصورة والحدث، وبين الواقعية والتعبيرية، وبين اللغة والظاهراتية، وبين الجنس والعنف، وبين المعقول واللامعقول، وبين الحب والزواج... إنها مجموعة لا تنتهى من الشفرات والشفرات الفرعية، والتى تثير أسئلة أساسية حول العلاقات بين الحياة والفن، وبين الواقع واللغة.

الفصل السادس

الوسائط: في وسط الأشياء

"الآن، يمكن لأي شخص أن يصنع كتابًا، أو فيلمًا، أو أسطوانة، أو مجلة، أو صحيفة... لكن هل هؤلاء الذين حصلوا مؤخراً على التمكين من الوسائط يصنعون أعمالاً تُقرأ، أو تُشاهد، أو تُسمع، بواسطة عدد كبير من الناس؟".

المجتمع

الطباعة والوسائط الإلكترونية

تكنولوجيا الوسائط الميكانيكية والإلكترونية

الراديو والتسجيلات (الأسطوانات)

التليفزيون والفيديو

"البث": الأعمال الصناعية والتجارية

"التليفزيون": الفن

"العائلة الافتراضية

المجتمع

رغم التزايد الشديد للوسائط الإلكترونية خلال النصف الأخير من القرن العشرين، فإن السينما - التى كانت الاختراع العظيم للقرن التاسع عشر - ماتزال تسود. لقد قضى منتجو هوليوود كمجموعة معظم وقتهم وجنوا معظم أرباحهم بالعمل فى التليفزيون، وفى أوروبا، فإن "السينما" لم يكن مكتوبًا لها أن توجد لولا أن شبكات التليفزيون ساعدت فى تمويلها. والنجاح المالى الأكبر لأى سينمائى أو ممثل لا يأتى من النجاح من فيلم فى دور العرض؛ وإنما من مسلسل تليفزيونى ذى حلقات عديدة. وحتى داخل عالم صناعة السينما الروائية ذاتها، فإن أكثر من نصف الدخل من فيلم متوسط يأتى الآن من التوزيع فى التليفزيون والفيديو، وليس دور العرض.

والسينما فى قلب هذا المزيج من التجارة والصناعة والتقنيات، ومن الواضح أنه يجب أن يُنظر إليها فى سياق صناعة الاتصالات والترفيه الأوسع، والتى تعرف فى مجموعها باسم "الوسائط". لقد أشرنا إلى هذا السياق طوال الوقت، وحان الآن وقت دراسته بتفصيل أكبر. وتقنية الفيديو مهمة بسبب تأثيرها المستمر والمتزايد دائمًا على فن الأفلام. لذلك فإن تاريخ التليفزيون والوسائط الإلكترونية الأخرى يقدم خلفية لقصة السينما المستمرة، كما يقود بلا شك إلى مستقبلها.

وأحد التحليلات البليغة والمختصرة للفروق التى تحدد التقنيات المختلفة للاتصال - والمعروفة معًا باسم "الوسائط" - يكمن فى سلسلة من الأعمال التى كتبها صامويل بيكيت فى الستينيات. ففى "مسرحية" وسينما" و"ياجو" و"كاسكاندو" و"كلمات وموسيقى"، قام الكاتب المسرحى، والروائى، والشاعر، والناقد - الذى كتب بالفرنسية والإنجليزية - باقتناص جوهر كل شكل فنى.

تقدم "مسرحية" ثلاث شخصيات مسجونة فى قدور كبيرة على المسرح. وعندما يمضى حوار تيار الوعى جيئة وذهابًا من شخصية إلى أخرى، فإن إضاءة مركزة دقيقة وحادة تتبع "الحدث"، أو تعلق عليه. والتصميم التجريدى الذى وضعه بيكيت للمسرح يركز اهتمامنا على العنصر الذى يختاره المتفرج، ويتحكم فى هذا الوسيط، بينما يؤكد بأقل قدر على الحدث المادى والجسمانى. وبالنسبة لبيكيت، فإن المسرحية هى ميزانسين ذو بؤرة عميقة، وليس مونتاجًا تم التحكم فيه.

وعلى العكس فإن مقطوعة "السينما" تطور العملية الجدلية بين السينمائى والموضوع، وهى العلاقة التى يراها بيكيت جوهرية للوسيط. وهذه المقطوعة، بإخراج ألان شنايدر وتمثيل باستر كيتون، هى تقديم تجريدى صامت للدراما لا تستمر بين الشخصيات، وإنما بين السينمائى والممثل. وكيتون موجود وحده على الشاشة طوال معظم الفيلم، لكنه ليس وحده فى السرد، حيث إن الكاميرا تظهر فى حضور حقيقى تمامًا، ونضال كيتون لكى يتفادى وجودها هو تيمة التصميم الدرامى.

إن "مسرحية" تؤكد على التفاعل بين الشخصيات، وحرية المتفرج النسبية فى صياغة التجربة. لكن "سينما" من جانب آخر تؤكد على الوحدة التى يعانيها موضوع التصوير، والدراما بين الموضوع والفنان، والفقدان النسبى للمتفرج فى حرية الاندماج فى العملية.

أما "ياجو" فهى مسرحية تليفزيونية، وبدورها تحليل عميق للعناصر الجوهرية للتليفزيون. تستمر المقطوعة خمسًا وأربعين دقيقة، وهى تصنع تناقضًا بين العناصر السمعية والبصرية فى التجربة التليفزيونية. و"جو" - موضوع المسرحية - يُرى على الشاشة فى لقطة مشهد طويلة تستمر عبر مسار المسرحية من لقطة عامة نسبيًا تُظهر معظم الغرفة التى هى الديكور، ثم تصبح لقطة كاملة للجسم، ثم متوسطة، ثم أخيرًا إلى لقطة مقربة طويلة، تتقدم فى تراكينج بالغ البطء، تظل مستمرة حتى تنتقل من لقطة للرأس كاملاً إلى لقطة مكبرة جدًا للعينين، والأنف، والفم. وعلى شريط الصوت، هناك صوت امرأة تتحدث إلى جو، وهى تلقى مونولوج تيار وعى مستمرًا.

وتصميم مقطوعة "يا جو" يؤكد بشكل مرهف على عنصرين جوهريين فى التليفزيون، يفرقون بينه وبين السينما من جانب، وبينه وبين مسرحية خشبة المسرح من جانب آخر: المونولوج المنفصل، المتوازى، وهو يخلق الجو والطابع الأساسيين للمقطوعة ويؤكد على إحساسنا بالأهمية الأكبر للصوت فى التليفزيون، بينما اللقطة المشهد القوية وغير العادية من لقطة عامة إلى لقطة مكبرة جداً تؤكد ببراعة على الحميمية النفسية غير المعتادة لهذا الوسيط.

أما "كاسكاندو" و"كلمات وموسيقى" فهما تمثيليتان إذاعيتان، وبناء الشكل الدرامى أبسط كثيراً من أبنية مسرحيات خشبة المسرح، والسينما، والتليفزيون. يعزل بيكيت العناصر الأساسية من الفن الإذاعى، وهى "الكلمات والموسيقى"، أى ضجة الخلفية فى الحياة المدنية. ونتيجة التفاعل الديناميكى بينها هى "السقوط"، والشقلبة"، و"الكاسكاندو" (أقرب ترجمة هى "الانهمار" - المترجم)، فى التجربة الإذاعية. وفى هاتين المقطوعتين التحليليتين، يؤسس بيكيت توتراً دراميًا، ليس بين الشخصيات، وإنما بين عناصر بناء الفنون المختلفة:

- بالنسبة للمسرح، اختيار الجمهور مقابل الحوار.
- بالنسبة للسينما، تحكم المتفرج وتكامل الموضوع.
- بالنسبة للتليفزيون، الطبيعة القوية للصوت مقابل الحميمية النفسية للصورة.
- وبالنسبة للإذاعة، وبشكل أكثر بساطة، الكلمات والموسيقى، والمعلومات، والخلفية.

وسلسلة بيكيت من المقطوعات التحليلية تصنع ملخصًا ذكيًا للفوارق الجمالية بين الوسائط. كما أن السياسة والتكنولوجيا عاملان مهمان أيضًا فى معادلة الوسائط. فى الحقيقة أن كلمة "الوسائط" لها معانٍ متضمنة، توحى بأننا نعتبر الظاهرة كنطاق واسع أكثر من كونها حدوداً جمالية. والوسائط بالتحديد هى وسائل للتواصل، نظم تكنولوجية

بشكل أو بآخر، تهدف إلى نقل المعلومات دون اعتبار للحدود الطبيعية للزمان والمكان. وأصبحت الكلمة تستخدم بالعديد من الطرق، التى تخبر وترفه فى آن.

وعلاوة على ذلك، فإنها عوامل اجتماعية أساسية فى الحياة المعاصرة، وكما توحى كلمة "التواصل" بقوة، فإنها "توصل" لكى تشكل "مجتمعًا".

الطباعة والوسائط الإلكترونية

اللغة المكتوبة هى النموذج الأول أو البدائى لكل الوسائط، فقد ظلت طوال سبعة آلاف عام تقدم طريقة مرنة وعملية للحصول على معلومات من شخص آخر. ولكن حتى اختراع الحروف التى يمكن صفها بواسطة يوهان جوتينبيرج فى القرن الخامس عشر، فإن الرسائل "المكتوبة" بدأت عندئذ فى الإنتاج على نطاق واسع، وبذلك استطاع المؤلف أن يتواصل مع عدد كبير من الأفراد الآخرين فى وقت واحد. وتلك الإمكانية فى "النسخ فى نسخ عديدة" هى من السمات الأساسية للوسائط. وبين عامى ١٥٠٠ و ١٨٠٠ تطور إنتاج الكتب ليصبح صناعة كبرى. وكان ذلك فى مفهوم الصحيفة أو الجريدة، والتى تصنع بسرعة وتظهر على نحو منتظم، وهذا يوحى بالعنصر الحيوى الثانى فى الوسائط (وهو نتيجة للعنصر الأول)، القناة المفتوحة للتواصل. إن الكتب تصنع فى كميات، لكنها أحداث فردية، ومحدودة بموضوعاتها. إن الصحف والجرائد مفتوحة فى الزمان والمكان معًا، لاستخدامات متواصلة وعديدة.

ورغم أن الطباعة عُرفت على الفور باعتبارها قوة ثورية اجتماعيًا، فحتى القرن التاسع عشر فقط، وظهور طبقة وسطى كبيرة ومتعلمة، عرفت الطباعة إمكاناتها الكاملة كوسيط. واحتاج الأمر منا وقتًا طويلاً حتى نتعلم قراءة الطباعة، أكثر كثيرًا مما احتجناه لقراءة الأفلام. ومن المهم ذكره، أن ظهور الوسائط الإلكترونية فى القرن العشرين كان أسرع بكثير، حيث إنه ليست هناك أى مهارة خاصة لفهمها واستيعابها.

كمـا استفـادت الوسـائط المطبـوعة من التطورات التقنيـة فى النصف الثـانى من القرن التاسع عشر، مثل المطبعة التى تعمل بمحرك بخارى، التى اخترعها فريدريش كيونج Friedrich König فى عام ١٨١٠، والمطبعة الدوارة التى تعمل بشكل مستمر بدلاً من التقاطع، والتى تعود إلى أربعينيات القرن التاسع عشر حتى ستينياته. وينسب إلى مارش هوى اختراع أول مطبعة دوارة فى عام ١٨٤٦. وبعد عشرين عامًا، تم تسجيل اختراع لوح الطباعة الاستيريوتيب لأول مرة فى إنجلترا. وكان اجتماع المحرك البخارى، والتصميم الدوار، ولوح الاستيريوتيب من قطعة واحدة، قد زاد كثيراً من سرعة ومرونة المطابع. وتم اختراع الآلة الكاتبة على يد سى إل شولز فى عام ١٩٦٨، وتم صنعها بواسطة ريمتنجتون فى عام ١٨٧٤، كما أن اختراع آلة صف اللينوتيب عام ١٨٨٤ عام ١٨٨٤ على يد أوتمار ميرجينهيلر Ottmar Mergentaler، قد جعل العمليات التمهيدية أكثر فاعلية بكثير.

وفى عام ١٨٨٠ قامت "نيويورك جرافيك" بطباعة أول صورة فوتوغرافية تعتمد على الرماديات (halftone)، لكن الأمر احتاج عقداً وأكثر لكى تكتسب هذه التقنية المهمة قبولاً عامًا بين الصحف والمجلات. لقد كانت التطورات التقنية السابقة فى الطباعة كمية، فقد زادت سرعة ومرونة العملية، لكنها لم تؤثر على طبيعتها الأساسية. أما عملية صنع الرماديات فقد كانت تطوراً كيفيًا، وجعلت نسخ الصور الفوتوغرافية جزءًا متكاملاً مع تقنية الطباعة، وكان ذلك بعد مائة عام أو أكثر من الغزل الطويل بين الطباعة والصورة، وحان الآن موعد الزواج بينهما فيما يسمى "الوسائط المتعددة".

لقد كانت المشكلة الأساسية لنسخ الصور الفوتوغرافية فى الطباعة هو أن العملية الفوتوغرافية تصنع مدى مستمراً ومتغيراً من درجات الضوء والظل، ومروراً بالرمادى، وحتى الأسود، بينما عملية الطباعة "ثنائية" فى طبيعتها – فأى مساحة من صفحة مطبوعة تكون إما بيضاء وسوداء، وليست هناك درجات بينهما. وقام تكنيك نصف النغمة هذا بحل المشكلة بطريقة بالغة الذكاء: فالمساحة المستمرة من الصورة

الفوتوغرافية يتم تفكيكها إلى نقاط منفصلة صغيرة، قد تصل إلى مائتى نقطة فى خط طوله بوصة واحدة، وهذه النقاط يتم ترجمتها إلى اللغة الثنائية للطباعة. (نحن هنا نستخدم كلمة "ثنائى" بمعناها الفلسفى، وليس بالمعنى الرياضى، رغم أن الفكرة خلف اختراع الكومبيوتر الرقمى الثنائى بعد سنوات عديدة كان لها نفس النكهة). وإذا تم طباعة ٥٠ فى المائة من أى مساحة، فإن هذه المساحة سوف تظهر رمادية، أما إذا طبع ١٠٠ فى المائة سوف تظهر سوداء، وهكذا.

وبهذه الطريقة، فإن مفهوم الرماديات كان مهمًا فى الفوتوغرافيا بقدر أهمية بقاء فهم الرؤية فى تطور الصور المتحركة، فكل منهما يستخدم حقائق فسيولوجية أساسية فى الإدراك بطرق بسيطة، لكنها قوية. وعلاوة على ذلك، فإن المفهوم الذى يؤسس لعملية الرماديات - أو ترجمة المجال المستمر المتصل للقيم إلى نظام كمى منفصل - سوف يصبح واحدًا من أهم الأدوات الذهنية وأكثرها تأثيرًا فى القرن العشرين: التليفزيون، والتلغراف الفوتوغرافى، والقياس عن بعد، والأهم على الإطلاق تقنية الجرافيك فى الكومبيوتر، فجميع هذه التقنيات تعتمد على مفهوم "جدلى" أساسى.

والعديد من المؤثرات الاجتماعية والسيميوطيقية للثورة الإلكترونية تم استباقها خلال الفترة العظيمة للصحف والمجلات فى القرن التاسع عشر. فسرعان ما اتضح أن الوسائط سوف تقدم نسخًا جديدة من الواقع، وتسجيل التاريخ - بل أحيانًا تسجيل واقع بديل، وسوف تكون لهذه الوظيفة الوسيطة أثر عميق على تنظيم الحياة. وككيانات اقتصادية، بدأت الصحف والمجلات ببيع المعلومات والترفيه لقرائها، ثم تطورت بالتدريج إلى شكل أكثر تعقيدًا كانت فيه تبيع أيضًا مساحة إعلانية لكيانات اقتصادية أخرى كانت تريد التواصل مع القراء. وبكلمات أخرى، فإن ناشرى المجلات والصحف انتقلوا من بيع شىء إلى بيع خدمة، فقد كان الوسيط الذى يتحكمون فيه يتيح للمعلنين قناة للجمهور العريض.

ومنذ حوالى عام ١٩٣٠، أعيد تنقيح هذه الخدمة بشكل كبير، فقد ساعدت تقنيات الدراسات التسويقية الناشرين على التوجه إلى جمهور محدد، وتقديم هذا الجمهور للمعلن، بدلاً من مجرد تقديم مساحة لهذا المعلن. فقد كان المعلنون دائمًا واعين بشكل عام بشكل الجمهور الذى يتوجهون إليه، لكن ظهور ونهضة عالم المسح المكانى ساعدا الناشر على تحديد قطاعات تهمه من الجمهور العام. والمجلة الحديثة ذات التوجهات العامة - مثل "تايم" - تحلل قراءها إلى عدد من القطاعات الجغرافية والاجتماعية والطبقية، ثم تصدر طبعات منفصلة (وإن كانت شبه متطابقة) حتى يمكن لها أن تقدم للمعلن جمهوراً ملائمًا تمامًا لرسالته. وفى السنوات الأخيرة، كان تعقيد المعالجات السكانية قد أدى بالمجلات ذات الجمهور الواسع - حتى تلك التى توزع توزيعًا كبيرًا - إلى تكوين صحف أصغر وذات اهتمامات محددة يمكن أن تتيح للمعلن جمهوراً أصغر؛ لكنه أكثر تقبلاً لمنتجاتهم.

ومع تطور الشبكة الإلكترونية فإن التحليل السكانى قد وصل إلى ذرى لم تكن متخيلة. فالمسوقون الآن يمكنهم ليس فقط استهداف جماعات، ولكن أفراد أيضًا. وشركة أمازون - مثل كل المسوقين على الشبكة - يعرفون كل ما سبق لك شراؤه منهم، واستخدامهم الإحصائى لهذه المعلومات يوحى لهم بمزيد من الصفقات الجديدة معك. إنهم يعرفون ماذا تفضل - أو على الأقل يعتقدون ذلك - ويستطيعون أن يأخذوا هذه المعلومات خطوة أبعد، بواسطة مزج ذوقك ومقارنته بأذواق زبائن مشابهين آخرين، لمزيد من تحديد هوية الزبون، الذى يزداد سلبية (فى تلقى الرسالة الإعلانية والسلعة - المترجم). وإنها فقط مسألة وقت قبل أن تتحرر من عائق اتخاذ القرارات حول ما تقرأ، وتشاهد، وتأكل، وترتدى، فقاعدة المعلومات سوف تتخذ لك هذه القرارات. (انظر كتاب بارى شوارتز "مفارقة الاختيار: لماذا الأكثر يصبح أقل" - ٢٠٠٤ - لمزيد من الخلفية حول الموضوع).

والإعلان - المهم لعملية النظام الاقتصادى الرأسمالى - كان له تأثير عميق على أنماط الحياة خلال الـ ١٥٠ عامًا الماضية. وبسبب أن التسجيل الدائم للمجتمع يظل محتفظًا به فى الوسائط، فسرعان ما أصبح واضحًا أن الصناع ليسوا فقط هم الذين

يعلنون عن أفكارهم، وإنما أيضًا السياسيون والشخصيات العامة، وعليهم أن يفعلوا ذلك لكى تتعامل معهم أعداد كبيرة من الناس بجدية. وقد أدى هذا إلى تطور صناعة الدعاية والعلاقات العامة، وهى الصناعة ذات العلاقة الوثيقة بالإعلان. وعلاوة على ذلك، فقد أصبح الإعلان ذاته صناعة بالغة التعقيد حتى إن "الذيل الآن يهز الكلب": فوكالات الإعلان تشارك بشكل مباشر فى خلق المنتجات، ليس فقط تحديد الإمكانات، بل أيضًا اختراع الأسواق لمنتجات جديدة لم تكن موجودة من قبل، بواسطة تأسيس إحساس الزبائن بالحاجة لهذه المنتجات.

ومما هو مشتبك مع هذه الشبكة الاقتصادية الوظائف الثانوية غير الاقتصادية للوسائط: توزيع الأخبار، والترفيه، والإعلام. و"ثقب الأخبار" - تلك المساحة من الجريدة أو المجلة المخصصة للتقارير الإخبارية الفعلية - صغير لدرجة أنه يمثل ٢٥ فى المائة من المساحة الكلية المتاحة. وبكلمات أخرى، فإن ثلاثة أرباع الطاقة التواصلية لوسيط الطباعة فى الولايات المتحدة مكرسة للإعلان.

وفى عالم التليفزيون التجارى قد تبدو هذه النسبة أفضل، فقد يزيد "ثقب الأخبار" على ٧٠ فى المائة. (إنك تستطيع أن تمر مرورًا عابرًا على الإعلانات فى جريدة، لكن ذلك أكثر صعوبة مع التليفزيون). ولكن مع تطور مسجلات الفيديو (حث يمكنك التحكم فى المشاهدة، وتفويت المساحات الإعلانية - المترجم)، لجأ المعلنون إلى الإعلان الخفى عن البضائع داخل البرامج ذاتها (بأن يدخن الممثل نوعًا تجاريًا محددًا من السجائر، وتبدو العلامات التجارية للمتفرج - المترجم).

وهذا الطوفان الحقيقى عامل كبير فى تحديد النظم المشتركة للقيم فى المجتمعات المعاصرة. لقد كانت الاتصالات تحدث أساسًا على مستوى شخصى وفردى، وأكبر عدد من الناس الذين يمكن التواصل معهم محدود بمكان اللقاء. لكن الأمر لم يعد فقط القدرة على الوصول إلى عدد أكبر كثيرًا من الناس، ليسوا بالضرورة موجودين فى نفس المكان والزمان، لكن الأهم هو أن التواصل أصبح فى الجانب الأغلب أحادى الاتجاه، فلم يعد "للجمهور" قدرة على التفاعل مع "المتكلم".

وقد سار تطور الوسائط الآلية والإلكترونية بشكل عام فى نمط كان قد تأسس بتطور وسائط الطباعة خلال ١٥٠ عامًا أو ٢٠٠ عام الماضية. ومع ذلك كانت هناك اختلافات مهمة. فعلى عكس وسائط الطباعة، فإن السينما، والإذاعة، والتليفزيون، والأسطوانات، لم تكن تتطلب من جمهورها أن يكونوا متدربين على إدراك وفهم رسائلها. وبهذا المعنى على الأقل، فإن من الصحيح تمامًا أن المرء لا يحتاج إلى أن يتعلم كيف "يقرأ" فيلمًا. ومن ناحية أخرى، فإن الوسائط الآلية والإلكترونية تطورت فى مستوى أعلى بكثير من التعقيد التكنولوجى. إن "تعلم أبجدية الوسيط" ليس ضروريًا، لكن الأداة ضرورية. وقد تطورت السينما كتجربة عامة أكثر منها تجربة خاصة، أساسًا بسبب تكاليف المعدات المطلوبة لعرض صورة. ومن المهم الإشارة إلى أن السينما هى الوسيط الوحيد بين الوسائط الحديثة الذى حافظ على طبيعته الجماهيرية. إنها قد لا تقدم لجمهورها فرصة التفاعل مع الممثلين أو من يقومون بالأداء (مثلما كان يحدث من قبل فى الاجتماعات العامة أو الأداء على خشبة المسرح)، لكنها على الأقل ماتزال تحافظ على الإحساس الجماعى للتجربة .وكلما زاد عدد من يستهلكون الأفلام على أسطوانات أو على الإنترنت فإن هذا الإحساس الجماعى يصبح مفقوداً .

ومع ذلك فإن كل الوسائط المعاصرة تطورت باعتبارها "مشروعات" خاصة، وذلك لسبب مثير للاهتمام. فذلك التحول التدريجى من المنتَج (السلعة المنتجة) إلى الخدمة، والذى شوهد فى تاريخ وسائط الطباعة، أكثر وضوحًا فى الوسائط الإلكترونية والآلية. وفيما عدا الصور المتحركة (الأفلام)، فإن كلاً من الوسائط المعاصرة قد بدأت كمنتج، أو بلغة الاقتصاد "سلعة معمرة". ومثل التدفئة المركزية، والثلاجات، والإضاءة بالغاز أو بالكهرباء، أو حتى الأدوات الصحية المنزلية، والتليفونات، والكاميرات، ومشغلات الأسطوانات، وأجهزة الراديو والتليفزيون، ومسجلات الفيديو، والكومبيوترات، فإنها جميعًا كانت تمثل استثمارات رأسمالية كبرى.

ومن أجل بيع الأدوات والمعدات، كان على من يقومون بالتصنيع جعلها بسيطة لكى يتمكن أى شخص من تشغيلها. لذلك فقد كان عليهم فى أغلب الحالات تقديم شىء يمكن تشغيله على الأداة، "سوفت وير" أو برنامج ما. إن الآلة – مستقبل الريسيفر أو

المشغل - كانت ترى فى أغلب الأحوال كمصدر مهم للربح، ولابد من تقديم وسائط اتصال لكي يكون ذلك سببًا جيدًا لكى تشترى الآلة، ولأن الآلات يمكن تصنيعها على نحو بسيط ورخيص إلى حد ما، ولأن الربح الأصلى يأتى من "الهاردوير"، لذلك كان من المفيد جعل تجربة وسائط الاتصال خاصة وفردية، حتى يمكن بيع عدد أكبر من الآلات.

ومن بيع الآلات على نطاق واسع، تقلصت هوامش الهاردوير عندما تشبعت الأسواق، وأصبحت الأدوات ذاتها سلعًا. (ليس هناك من يفكر اليوم فى التليفون أو حتى جهاز الدى فى دى باعتباره "استثمارًا مهمًا لرأس المال"). وتحول مربط الفرس الاقتصادى أولاً إلى الموزعين، ثم إلى منتجى الهاردوير. وبحلول الثمانينيات، بدأت قوى الهاردوير العالمية فى شراء الشركات المنتجة والموزعة للسوفت وير، فاشترت جنرال إلكتريك شركة إن بى سى، واشترت شركة سونى شركة أسطوانات سى بى إس وأفلام كولومبيا وتراى ستار، واشترت فيليبس شركة بوليجرام، واشترت ماتسوشيتا شركة إم سى إيه. وفى عام ١٩٩٥، قامت ويستنجهاوس شركة سى بى إس، ودخلت فى صناعة التليفزيون التى كانت قد ساعدت فى تأسيسها قبل ٧٥ عامًا. وتم بيع العديد من شركات الوسائط تلك منذ ذلك الحين، وأصبح الزواج بين السوفت وير والهاردوير فى عالم الترفيه راسخًا، مثل نجاح شركة أبيل مع الآى بود (والآى تيونز) فى بداية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين.

وهناك نتيجة مثيرة للاهتمام فى منحنى تطور سوق السلعة/ الخدمة. ففى كل حالة، يبدأ الوسيط كنشاط مهنى يحتاج إلى درجة عالية من الخبرة، ثم ينتقل إلى نشاط شبه مهنى فى جماعات ومجموعات من الهواة أصحاب المعرفة إلى حد ما بالتقنيات. وأخيرًا، فإن الوسيط يصبح نشاطًا يوميًا يمكن لأى شخص أن ينخرط فيه بأقل درجة من التدرب، وذلك مع انتقال الهاردوير المبسط إلى المنازل.

لقد سبق لنا أن رأينا فى الفصل الرابع نمط السلعة(المنتج)/ الخدمة الذى سارت فيه صناعة الصورة المتحركة. وقام أديسون ومخترعون آخرون بتطوير آلية السينما وآلاتها، ثم قدموا الأفلام لتشغيلها على هذه الآلات. وبشكل تدريجى، تحول مركز القوة

الاقتصادية فى السينما ممن يقوم بتصنيع الآلة إلى الموزع (مستوى "البيع بالقطاعى")، ثم إلى المنتجين الموزعين. وبالإضافة إلى ذلك، وفى كل مرحلة، فإن من يعملون فى صناعة السينما - سواء كانوا مصنعين، أو عارضين، أو منتجين، أو موزعين - حاولوا بالطبع ممارسة تحكم احتكارى، وهو التطور الذى تكرر فيما بعد فى تاريخ شبكات الإذاعة والتليفزيون.

وحتى قبل ظهور السينما، كان اختراع التليفزيون وكاميرا الهواة يتنبأ بهذا النمط من التطور. وفى كل من الحالتين، فإن الخدمة والآلة كانتا فى ارتباط حميم. فقد كان كل منهما يقدم خدمة فردية بدلاً من وسيط ذى قدرة على التواصل الواسع، وهو ما يضعهما منفصلين بنائيًا عن وسائط مثل الراديو، والأسطوانات، والتليفزيون. ومن المثير للاهتمام، فقد اعتبر الراديو لفترة طويلة من الزمن كمجرد ملحق للتليفون، أى أداة يمكن بها أن تقديم تواصل بين أفراد، على مستوى من شخص إلى شخص آخر. وعرض ماركونى فاعلية اختراعه فى عام ١٨٩٩، لكن فى عام ١٩٢٠ فقط أصبحت "الإذاعة" ممكنة عمليًا وتطبيقيًا، بتوزيع واسع الانتشار لإشارة لكى تصل إلى عدد كبير من المستمعين.

وكانت وسائل الإعلام المبكرة بطبيعتها أحادية الاتجاه، فقد كان أساطين الصناعة يصنعونها، ونحن نستهلكها. وقام نقاد اجتماعيون من ألدوس هكسلى، وخوسيه أورتيجا إى جاسيت، إلى مارى وين ونيل بوستمان، بوصف تلك القوة، وأفصحوا عن مخاطرها وحذرونا منها. ومع ذلك، ومنذ السبعينيات، كانت كلمة السر فى التكنولوجيا هى "التفاعلية".

وبدأت هذه النزعة فى أواخر الستينيات، ففى عام ١٩٦٨ فتح قرار كارترفون من "مفوضية الاتصالات الفيدرالية" (FCC) نظام الهاتف أمام المنافسة. وفى ذلك الوقت تقريبًا، ظهر مسجل الصوت على شريط كاسيت من شركة فيليبس، فأتاح تقنيات تسجيل الصوت للمستهلكين للمرة الأولى. وفى بداية السبعينيات، فحتى تقنيات الزيروجرافى والأوفسيت فى الطباعة مجال النشر أمام غير المحترفين. وفى أواخر

السبعينيات، ظهر مسجل الفيديو كاسيت ليمتد بقدرة الجماهير على التسجيل إلى الفيديو أيضاً.

لكن ذلك كله لم يكن إلا تحضيراً لثورة الميكروكومبيوتر فى الثمانينيات، إذ بدأت بالنشر من على سطح المكتب (الشاشة)، وتطورت بسرعة إلى تقديم محاضرات وعروض على الشاشة، ومع بداية التسعينيات أتاح الكومبيوتر حتى للأطفال إمكانية صناعة الميديا، بطريقة لم يكن يحلم بها حتى المحترفين قبل سنوات قليلة مضت.

من المكن الآن لأى شخص أن يصنع كتاباً، أو فيلماً أو أسطوانة، أو شريطاً، أو مجلة، أو جريدة، بقدر من التدريب أقل من إصلاح تسرب الماء من الصنبور. لكن هل يمكن لهؤلاء المنتجين الجدد الذين حصلوا على التمكين من وسائط الاتصال أن يجعلوا أعمالهم تُقرأ، أو تُشاهد، أو تُسمع، بواسطة عدد كبير من الناس؟

فمنذ أواخر التسعينيات، أصبح ممكناً لأى شخص أن ينشر مدونة أو موقعاً على الإنترنت بقروش قليلة. وعلاوة على ذلك فإن انتشار إنترنت عريض الموجة (برودباند) فى بدايات العقد الأول من القرن الحادى والعشرين أدى إلى تغير جذرى. ومع موقع "يوتيوب" يمكن لأى شخص أن يصنع فيلمه (أو نسخة منه على الأقل، مضغوطة بدرجة كبيرة وزمنها أقل من عشر دقائق) ويجعله متاحاً للعالم كله على الفور. (كان ذلك عند كتابة الكتاب، وعند الترجمة أصبح الزمن على موقف "يوتيوب" غير محدود - المترجم). لذلك أصبح التحدى الآن هو أن تجعل العالم يعرف بوجود فيلمك. وهنا فإن "وسائط التيار الرئيسى" - كما تسمى الشركات الكبرى فى هذا المجال - لها القوة الكبيرة، ومايزال التسويق والإعلان مزدهرين.

ومع اكتساب منتجى الميديا حرية أكبر، فهل يكسب المستهلكون؟ وجدول "علاقات وسائط الاتصال" يؤدى إلى بعض النتائج المثيرة للاهتمام. والمنتجات المادية مثل الكتب، والجرائد، والمجلات، والأسطوانات، والشرائط، لها مزية مهمة تفوق على وسائط الإذاعة، فهى تُنتج وتُوزع بشكل متقطع، لذلك يمكن للمستهلك أن يمارس الاختيار بسهولة أكثر. كما أن المستهلك يمكن أن يتحكم فى تجربته مع هذه الوسائط: فالمرء

يمكن أن يستمع لأسطوانة، أو يقرأ كتابًا، أو يشاهد شريط فيديو، بالسرعة التى يفضلها.

ومن ناحية أخرى، فإن السمة البارزة لوسائط البث - بالمقارنة مع الوسائط المادية - هى صرامتها. فالوصول إليها محدود تمامًا، حتى لو كان تليفزيون الكيبل، الذى يضمن قدرًا محدودًا من الوصول إلى الجماهير، وبرامج الإذاعة "الحوارية" التى تشجع المستمعين على الاتصال، لهما إمكانيات أوسع إلى حد ما. وعلاوة على ذلك فإن المستهلك محصور في الجدول الزمنى للوسائط الإذاعية، لأن تدفق التوزيع مستمر وليس متقطعًا، لذلك فإن لدى المستهلك إمكانية قليلة فى التحكم فى التجربة. ورغم أن ظهور مسجلات الفيديو والدى في دى قد أتاح درجة من "التحكم فى الزمن"، فإن التدفق المستمر للبث التليفزيونى مايزال مسيطرًا على التجربة، واختيار "متى" تشاهد بعيد جدًا عن "كيف" تشاهد. (رغم أن ظهور وازدهار قنوات فيديو الإنترنت أصبحا يطرحان أيضًا سؤال "كيف").

وعلى عكس التسعينيات، كان عدد القنوات أيضًا محدودًا. والجميع يعرفون النكتة حول المشترك الجديد فى الكيبل الذى خاب أمله، عندما اكتشف أنه عندما أصبح لديه ٨٠٠ قناة بدلاً من ثمانية، "فإن أيًا منها ليس مفتوحًا. ومع تزاوج تقنية الكومبيوتر والتليفزيون، أصبحت أنظمة الكيبل فى النهاية طرقًا ثنائية الاتجاه، أقرب إلى شبكة التليفون منها إلى شبكة الإذاعة. وعندما أصبح توزيع الفيديو ذى الجودة عبر الإنترنت متاحًا كأمر واقع، وأصبح ممكنًا للمشاهدين طلب البث عند الحاجة، أصبح الكيبل نظام توزيع تفاعليًا، وأصبح لدى المستهلك قدرًا حقيقيًا من التحكم. إن أجهزة بودكاست في بدايتها، لكن مايزال الطريق طويلاً فى مجال تطور هذه التقنيات والأجهزة.

وتقدم الصحف والمجلات حالة من التزاوج مثيرة للاهتمام: فهى لا تجمع فقط بين مساحة إعلانية وجمهور، مع بيع الشىء ذاته، ولكن الأهم أنها توزع مجموعات المعلومات والترفيه بطريقة يملك بها القارئ تحكمًا حقيقيًا فى التجربة. والترتيب

الموازييكى لهذه الوسـائط الطباعـيـة تسـمـح للقـارئ بالثـراء الحـقـيـقى لما تطلق عليـه التكنولوجيا الكومبيوترية "الوصول فى الزمن الحقيقى". وعلى سبيل المثال، فإن قارئ صـحـيـفـة يمكنه أن يخـتـار الأشـيـاء التى يريد أن يقـرأها، ويقـرر الزمن الذى سـوف يستغرقه مع كل موضوع، بينما المتفرج الذى يشاهد التليفزيون فى نشرة الأخبار يكون محصورًا فى جدول الإذاعة، ويعايش المعلومات بنفس الطريقة التى يعايشـها كل متفرج آخر.

وهذا هو أهم فرق بين وسـائط الطباعة والوسائط الإلكترونيـة. ولأن المعلومات فى الطباعة توضع فى نظام صارم أكثر من معلومات الميديا، فإن الطباعة ماتزال الوسيط الأكثر فاعلية لتوصيل معلومات مجردة. وبسبب أن لدى القارئ قدرًا معقولاً من التحكم فى التجربة، فإنه يمكن تقديم مزيد من المعلومات، وبناء الوسائط الطباعية يجعل هذه المعلومات متاحة بطريقة أكثر فاعلية: إنك لا تستطيع أن تقلب صفحات أسطوانة، أو تتصفح فيلما (حتى الآن).

تكنولوجيا الوسائط الميكانيكية والإلكترونية

سـواء كان الشـكل النهـائى للبث إذاعيًا أو ماديًا، فإن كل الوسـائط الميكانيكيـة والإلكترونيـة تعـتـمـد على مـفـهـوم واحـد: فـيـزيقـا وتكنولوجـيـا أشكال الموجـات. ولأن الحاسـتين الرئيسـيتين - البصر والسمع - يعتمدان أيضًا على فيزيقا الموجات، فليس هذا مثيرًا للدهشـة. لكن حتى ظهر فونوغراف أديسون، لم تكن هناك طريق لمحاكاة أو إعادة خلق هذه الظواهر.

والفونوغراف - كما فكر فيه أديسون - لم يكن يعتمد على أية تطورات متقدمة فى التكنولوجيا، فقد كان نظامًا آليًا بسيطًا. والمكونة الأساسية هى البوق، والغشاء di-aphragm، والإبرة، والأسطوانة أو القرص. والمفهوم الحاكم هنا - كما فى كل الوسائط الإلكترونيـة التى تلت ذلك - هى تقنيـة ترجـمـة شكل مـوجـة من شكل آخـر. وفى هذه

الحالة فإن الموجات الصوتية، والذى وسيطه هو الهواء، تتم ترجمتها إلى موجات فيزيائية، وسيطها هو أسطوانة أو قرص الشمع.

لقد كان فونوغراف أديسون المبكر ذكيًا، لكنه كان محدودًا أيضًا. فالكثير من الجودة يُفقد عند التسجيل فى تقدم الإشارة من البوق إلى الغشاء إلى الإبرة إلى أسطوانة الشمع، ثم عند الاستماع فى تقدم الإشارة من الأسطوانة، إلى الإبرة، إلى الغشاء، إلى البوق. وكان لابد من فترة لكى تتحقق تطورات فى التكنولوجيا الإلكترونية فى السنوات الأولى من القرن العشرين. وهنا فإن تاريخ الفونوغراف يمتزج مع تاريخ الراديو والتليفون.

وكل من الراديو والتليفون تأسس على نظرية كهربائية، لكن هناك اختلافًا مهمًا فى مفهوم كل منهما: فالتليفون ينقل رسائله عبر قناة محدودة - السلك - بينما الراديو يؤدى الوظيفة ذاتها باستخدام وسيط الإشعاع الكهربائى المغنطيسى. ولأن طبيعة الطيف الكهرومغنطيسى يسمح لإشارات الراديو بأن تنتقل بسهولة. (تولد إشارة الراديو فى نقطة واحدة، لكن يتم استقبالها فى كل مكان داخل مساحة واسعة)، فإن الراديو يبدو فى البداية نظامًا متقدمًا عن التليفون، حيث إن "مجاله ضيق" (الإشارة التليفونية تنتقل من نقطة محددة إلى نقطة محددة أخرى).

ومع ذلك، وكما سوف نرى، فإن مزايا نظام التليفون ذى القناة المحدودة قد بدأ يكتسب التقدير. فرغم أن أسلاك التليفون صعبة التركيب وعالية التكاليف بالمقارنة مع الموجات الكهرومغناطيسية للراديو السهل توليدها، فإنها تتيح تواصلاً تفاعليًا ثنائى الاتجاه، وهو الأمر الصعب بالنسبة للراديو. وتليفزيون الكيبل يتحرك بسرعة فى هذا الاتجاه، حيث إن الكيبل المحورى عالى القدرة، وتقنيات الضغط، والأهم الكيبل بالألياف البصرية، تتيح جميعًا زيادة قدرة هذا المنافس أمام الشبكات التليفونية الهائلة.

والتقنيات ذاتها متاحة أمام شركات التليفون، التى تنافس الآن فى مجال تليفزيون الكيبل. وفى أوائل الثمانينيات، فإن تطور "البث" الخليوى حرر التليفون من

الاتصال عبر الأسلاك. وفى التسعينيات، قامت شركات التليفون، وشركات الكيبل على السواء بتوسيع مجالاتها لتشمل كل أشكال التواصل الإلكترونى. ومن المثير للاهتمام أنه رغم تزايد تجريد الوسائط الإلكترونية، فإنه الشبكات المادية التى بنيت بتكاليف هائلة خلال المائة عام الماضية تظل عالية القيمة فى الاستخدام.

لقد قام صامويل مورس بتسجيل براءة اختراع جهاز التلغراف فى عام ١٨٤٠، وكان أداة مشابهة لحمل إشارة عبر أسلاك من خلال طاقة كهربية. وكانت شفرة مورس - باستخدام النقطة والشرطة - قد جعلت التواصل المفيد ممكنًا، لكن كانت هناك حاجة لنظام أكثر مرونة.

أضاف تليفون جراهام بيل بعدًا مهمًا للتكنولوجيا الكهربية: فقد كان أول اختراع يترجم الموجات الصوتية تماثليًا إلى موجات كهربية ثم إلى صوت مرة أخرى. وبدأ بيل ببوق لتكبير الصوت شبيهًا ببوق أديسون، لكنه فكر فى ترجمة الموجات الصوتية إلى وسيط كهربائى بدلاً من وسيط فيزيائى، وهذا ما أتاح للتليفون نقل رسالته فوريًا.

وبحلول تسعينيات القرن التاسع عشر، كان التليفون مستخدمًا على نطاق واسع. وبقدر أهمية هذه الأداة، فإن نظام الميكروفون/ جهاز التحدث كانت له فائدة محدودة بدون التطور الذى واكبه بأداة التحويل والتكبير. وهذا المفهوم فى التكبير الذى أتاح للإشارة التليفونية أن ترحل إلى مسافات بعيدة، أدى مباشرة إلى مجموعة من الأدوات الإلكترونية فى القرن العشرين. والنظرية التى تطورت عن نظام التحويل التليفونى، والتى أتاحت لأى تليفون فى النظام أن يتصل مع أى تليفون آخر، قد تنبأت بالتكنولوجيا الكومبيوترية ونظرية النظم الحديثة.

وفى الوقت ذاته، فإن هاينريش هيرتز كان يجرى تجارب أكدت نظرية كليرك ماكسويل الكهرومغناطيسية، ليكتشف طريقة لإنتاج الإشعاع الكهرومغناطيسى أيضًا. وهنا حقيقتان مهمتان حول الإشعاع الكهرومغناطيسى: الأولى هى أن الموجات الكهرومغناطيسية لا تحتاج إلى وسيط فيزيائى موجود (مثل الموجات الصوتية)، وإنها يمكن أن تنتقل عبر الفراغ، والحقيقة الثانية هى أن الأجهزة المرسلة والمستقبلة يمكن

"ضبطها" لبث أو استقبال موجات ذات تردد معين فقط. لذلك فإن جهاز إرسال أو استقبال الراديو يمُكن ضبطه لاختيار قناة واحدة من بين عدة قنوات عديدة، وهذا تقدم كبير على نظم التلغراف والتليفون، ذات القنوات المحدودة بعدد من الأسلاك التى تربط بين الأجهزة، وتعقيد نظام التحويل.

وكان الإيطالى الشاب جوجليلمو ماركوني الأول بين عدد ممن قاموا بالتجريب، من أجل إتقان نظام الراديو التلغرافى الذى يمكن تطبيقه. وفى عامى ١٨٩٦ و ١٨٩٧، عرض تلغرافه "اللاسلكى" فى إنجلترا، وسرعان ما تكونت شركات قوية لاستغلال القيمة التجارية للاختراع. وعلى عكس كابلات التلغراف، لم تكن إشارات الراديو معرضة للتخريب، لذلك فإن هناك قيمة عسكرية للاختراع ظهرت سريعًا.

ومع ذلك فإن نظام ماركونى – مثل نظام مورس – لم يستطع أن يحمل إشارات صوتية معقدة، فهى تحمل فقط إشارة "تشغيل – إيقاف" فقط. إن التليفون يترجم الموجات الصوتية إلى موجات كهربية يتم حملها فى وسيط السلك، لكن "اللاسلكى" يعتمد على نظام موجات بالفعل كوسيط، فكيف يمكن لنظام موجات آخر (الإشارة) أن يتم حملها بواسطة نظام موجات كوسيط؟

وكان ريجينالد فيسيندين Reginald Fessenden كنديا، وأول من قدم حلاً لهذه المشكلة. وكانت فكرته هى تحميل موجة الإشارة على موجة حاملة، وبكلمات أخرى "تعديل" الموجة الحاملة. وهذا هو المفهوم الأساسى للبث الراديو والتليفزيون. وحيث إن هناك متغيرين خاصين بالإشارة – "النطاق" أو القوة، و"التردد" أو "الطول الموجى" فإن هناك إمكانيتين لتعديل الموجة: ومن هنا "تعديل النطاق" (AM) و"تعديل التردد" (FM) فى نظم البث.

وبدت نظرية فيسيندين فى البداية غير عملية، لذلك كان اختراع لى دى فوريست لأنبوبة "أوديون" فى عام ١٩٠٦ بالغ الأهمية، حيث إن هذا الاختراع يقدم طريقة بسيطة لتعديل تردد الموجة الحاملة، كما كان مفيداً جداً لمهمة التكبير. ومع أنبوبة الأوديون ولدت الإلكترونيات. ومع ذلك كل النظام مايزال بدائيًا إلى حد ما. وبدا

واضحًا أن تردد الموجة الحاملة والإشارة المعدلة كان يجب اتحادهما وتنقيتهما وتقويتهما. وكانت الدائرة التوليدية (١٩١٢) ودائرة السوبر هيتروداين (١٩١٨) – من اختراع إدوين إتش أرمسترونج من بين أول وأهم مثل هذه الأدوات.

وأصبحت فكرة أنه يمكن تعديل الإشارة الكهربية بواسطة دوائر أحد أهم المفاهيم في القرن العشرين. وكانت أنبوبة فراغ الأوديون التى اخترعها دى فوريست هى مربط الفرس في الدوائر الكهربية حتى اختراع الترانزستور فى عام ١٩٤٨ بواسطة جون باردين، ودابليو إتش براتين، ووليام شوكلى. ولأن الترانزستور أصغر من أنابيب الفراغ، ويمكن الاعتماد عليها أكثر، بالإضافة إلى أنه أرخص فى إنتاجه، فقد فتح العديد من الإمكانات أمام تطبيقات الدوائر الكهربية.

وكان تعقيد التكنولوجيا قد قفز قفزة كبرى من عام ١٩٥٩ مع ظهور الدائرة المتكاملة، التي يتم إنتاجها كيميائيًا وليس آليًا، لتقوم بعمل صناديق ضخمة من المعدات الإلكترونية السابقة. وبحلول عام ١٩٧١ نتج عن هذه التكنولوجيا مولد الشرائح الصغيرة (ميكروشيب) التى تعتمد على السليكون، والتى يمكن حفرها بآلاف من الدوائر بطريقة فوتوغرافية. وكان جوردون مور واحداً من مؤسسى شركة إينتيل الرائدة، واقترح بعد ظهور هذه الأداة أن عدداً من الدوائر يمكن طباعتها على شريحة، هذا العدد يمكن مضاعفة كل ثمانية عشر شهراً. وأصبح هذا التنبؤ معروفًا باسم "قانون مور"، وتأكدت دقته على نحو ما عبر الأربعين عامًا الماضية، فقد كانت مضاعفة تطور ثورة الميكروكومبيوتر أكبر من ذلك بكثير، ليولد "عصر المعلومات".

وكما أن من قاموا بتطوير السينما أرادوا دائمًا صنع صورة بالإضافة إلى الصوت، فالتجارب المبكرة للراديو أرادت بث الصور بالإضافة إلى الصوت. ورغم أن الصوت والضوء ظاهرتان موجيتان، كانت الصعوبة هى أننا نستقبل الموجات الصوتية على نحو مستمر، بينما نستقبل الموجات الضوئية بشكل متقطع، والموجات الضوئية القادمة من أية نقطة فى مجال الرؤية قد تكون معقدة بقدر تعقيد الموجات الصوتية فى "مجال السمع".

وبسبب هذا التعقيد المضاف، فإن من الضروري للموجات الضوئية أن يتم تحليلها بطريقة ما لكى يتم تحميلها على أشكال من موجات الراديو. وكان حل هذه المشكلة مشابهًا لما تم فى تقنية الطباعة: تفكيك الصورة المستمرة إلى عدد كافٍ من الحبيبات المنفصلة حتى يتم بث كل حبيبة الواحدة بعد الأخرى.

وفى البداية تم تجريب أدوات آلية - فاستخدم "قرص نيبكو" (١٨٨٤) - من اختراع بول نيبكو - صفًا لولبيا من الثقوب على قرص دوار، لخلق حركة مسح سريعة للصورة. لكن فى أوائل الخمسينيات، استخدم نظام ألون "سى بى إس" هذه التقنية التكنولوجية الآلية، ونجحت بالنسبة لكاميرات الفيديو التى استخدمت فى برنامج أبوللو لاستكشاف القمر فى الستينيات والسبعينيات.

ومع ذلك كان الحل النهائى إلكترونيًا، وليس آليًا، وكان عمل المهاجر الروسى إلى الولايات المتحدة فلاديمير كيه زوريكين مهمًا فى هذا السياق. (كان فيلو تى فرانزورث يصنع عملاً مشابهًا فى ذات الوقت بشكل مستقل، وربما فى وقت أسبق، لكن لم تكن لديه القوة الصناعية التى أتيحت لزوريكين بواسطة شركة آر سى إيه). وقام بتطوير "أيكونوسكوب"، الذى كان أداة لاستقبال صورة، وترجمتها إلى إشارة إلكترونية، وهى الأداة التى ولدت عنها معظم كاميرات التليفزيون المعاصرة، كما ابتكر "كاينسكوب" أو أنبوبة أشعة الكاثود، وهى أداة لترجمة الإشارة الإلكترونية إلى صورة مرة أخرى. ولصنع صورة ذات جودة كافية، من الضرورى تحليل الصورة إلى ١٠٠ ألف "حبيبة"، وهذه الحبيبات تسمى عناصر الصورة أو "بيكسيل". ومثل النقاط التى تُصنع فى طباعة الصور الفوتوغرافية بواسطة شاشة الرماديات أو "الهافتون"، ورغم أن هذه العناصر منفصلة ومتقطعة، فإنها يتم إدراكها نفسيًا باعتبارها تشكل صورة مستمرة. وفى التليفزيون التماثلى الأمريكي والياباني، فإنها توضع فى صفوف مكونة من ٥٢٥ خطًا أما فى التليفزيون الأوروبى فهى ٦٢٥ خطًا (لذلك فإن الصورة الأوروبية أدق).

والتحول إلى التليفزيون الرقمى فى الولايات المتحدة، الذى كان مخططًا لاستكماله فى عام ٢٠٠٦، ثم تم تأجيله إلى عام ٢٠٠٩، قدم فرصة لزيادة دقة الصورة إلى حد

كبير. والنظام المعيارى الحالى للبث الرقمى يتألف من عدد من اختيارات الدقة المختلفة لمن يقوم بالبث، يتضمن معدلات دقة عالية من ٧٢٠ خطًا و ١٠٨٠ خطًا، لكنه يتضمن أيضًا ٤٨٠ خطًا، وهذا هو المعادل الرقمى لدقة الصورة التماثلية؟. والصورة الرقمية لا تعنى بالضرورة دقة عالية أو أنها أفضل من التماثلية، كما أن النظام الرقمى يأتى معه بمجموعة كاملة من المشكلات.

وهناك فرقان مهمان لهما علاقة ببعضهما البعض بين نظام الهافتون ونظام البيكسيل التليفزيونى. أولاً هو أن النقاط في الهافتون ذات أحجام مختلفة، بينما البيكسيل جميعًا من حجم واحد. أما الفرق الثانى فهو أن نقاط الهافتون إما أن تكون سوداء أو بيضاء بينما البيكسيل من طيف من درجات السطوح. وعلاوة على ذلك، وعلى عكس الصورة الفوتوغرافية، فإن الصورة المتلفزة تتحرك. لذلك فإن ظواهر بقاء الرؤية وظاهرة الفاى تعمل مثلما هو الحال فى السينما. ومرة أخرى فإن هناك نوعًا من الفارق الضئيل بين النظامين الأوروبى والأمريكى. فالتليفزيون الأوروبى يعمل فى خمسة وعشرين "كادرًا" كل ثانية، بينما يعمل الأمريكى فى ثلاثين كادرًا. (وهذا حقيقى فى العالم الرقمى حتى الآن).

وفى الأيكونوسكوب، وأورثيكون الصورة، وأنابيب كاميرا فيديكون، والتى تعمل جميعًا بشكل مشابه، يتم عرض الصورة بصريًا على سطح أو على شاشة ذات الأنبوبة، وتكون مغطاة بعدد كافٍ من عناصر الصورة فى ترتيب ملائم، وكل منها يمكن أن يحمل شحنة كهربية، وهذه الشحنات يتم قراءتها بشعاع إلكترونى - يركز ويوجه بواسطة عدسة كهرومغناطيسية، ويقوم بمسح صفوف كاملة كل ٢٥ أو ٣٠ مرة كل ثانية. ويتم تسجيل ستة ملايين قيمة على الأقل ونقلها كل ثانية. ومن الواضح أن الإشارة التليفزيونية أكثر تعقيدًا بكثير من إشارة الراديو.

ومن أجل صنع صورة على الشاشة، فإن أنبوبة شعاع الكاثود (CRT) - وهو مكون جوهرى آخر فى النظام - تعكس العملية. وشاشة الأنبوبة مغطاة بطبقة فسفورية مشعة، وأى حبيبة فيها تصنع ضوءًا عندما يصطدم بها شعاع عالى الطاقة

من الإلكترونيات. وهناك "بندقية" (قاذف) في الطرف المعاكس للأنبوبة تصدر هذا الشعاع، الذى يتنوع فى قوته طبقًا لدرجة السطوع. ويتم التحكم بواسطة عدسة مغناطيسية تشبه تلك الموجودة فى أنبوبة الكاميرا التى تمسح ٥٢٥ (أو ٦٢٥) خطًا ثلاثين (أو خمسًا وعشرين) مرة كل ثانية. وفى الواقع يكون هذا النظام أكثر تعقيدًا. وكما أن آلة العرض السينمائى تقسم شعاع الضوء ليس فقط بين الكادرات؛ ولكن أيضًا فى وسط كل كادر لكى تقلل من تأثير ارتعاش الوميض، كذلك فإن أنبوبة شعاع الكاثود فيها قاذف للإلكترونيات يقسم كل عملية مسح إلى عنصرين: الأول يمسح الخطوط الزوجية، ثم يعود إلى قمة الصورة ليمسح الخطوط الفردية، لذلك فإن حبيبات الفسفور على سطح الشاشة تظهر وتختفى بشكل أكثر اتساقًا مما لو كان المسح يتم على مرة واحدة. (شاشات الكومبيوتر لا تقسم الكادر بهذه الطريقة، أى أنها تمسح الخطوط على التتابع. كما أنها تعمل بترددات أعلى بكثير من ٣٠ كادرًا كل ثانية. وهذان هما السببان التقنيان فى أن شاشة الكومبيوتر أوضح وقابلة للقراءة من شاشات التليفزيون. وأثار هذا الاختلاف جدلاً كبيرًا بين الصناعتين حول معايير التليفزيون الرقمى).

والتليفزيون الملون مشابه، لكنه أعقد بثلاث مرات. ومثل الطبع الملون، فإنه يطبق سيكولوجية اللون على تقنية الهافتون، ليخلق طيفًا كاملاً من اللون من خلال أنواع مختلفة من المزج بين القيم اللونية الأساسية. وبالنسبة للتليفزيون، فإن هذه العناصر هى الأحمر، والأخضر، والأزرق. وتقوم الكاميرات الملونة على أساس تكوينها من ثلاث أنابيب أورثيكون، من خلال نظام من المرايا والمرشحات، كل منها يقرأ واحدًا من الألوان الأساسية، أو من أنبوبة توضع أمام شاشتها ستارة بها ثقوب بطريقة تجعل عناصر الصورة مرتبة فى ثلاث مجموعات منفصلة. وبالمثل، فإن أنبوبة الصورة يمكن أن تتألف من ثلاثة قاذفات إلكترون منفصلة، كل منها يمسح لونًا مختلفًا، أو قاذف واحد يمسح كل لون على التتابع. (ظهرت اللون تجاريًا فى الولايات المتحدة فى عام ١٩٥٣)، وفى أوروبا بشكل عام فى أواخر الستينيات).

وإذا كان من الممكن حتى الآن شراء تليفزيون أنبوبة شعاع الكاثود، فإننى فى شك أن هذا سوف يظل ممكنًا فى المستقبل. ولقد حلت مكان كاميرات الفيديو التماثلية منذ وقت طويل الكاميرا ذات الشحنات، والمشروحة فى الشكل ٦-١٢، وهى الكاميرا التى أحدثت ثورة فى تكنولوجيا الفيديو، وأتاحت حساسية أكبر بكثير. كما حلت شاشات LCD المسطحة (ومنافستها شاشات البلازما) مكان أنبوبة شعاع الكاثود. والبناء هو ذاته فى الأساس، ويمكن الخبير فى صورة الفيديو أن يجادل حول أشياء مثل جاما، والمستوى الأسود، والطيف اللونى، ولكن قد حل محل الفسفور تقنية CCD وLCD، وليس هناك طريق للعودة.

ومن المثير للاهتمام أن التقنيات المتطورة للصورة (السينما) والصوت (الراديو) قد تقاطعت فى عام ١٩٢٨، عندما ظهرت السينما الناطقة والتليفزيون. وبينما تم قبول السينما الناطقة على الفور، فإن التليفزيون التجارى قد تأخر حوالى عشرين عامًا، وكان هذا التأخير فى جانب منه يعود إلى أسباب تقنية، خاصة المشكلات الاقتصادية، ثم اندلاع الحرب العالمية الثانية. وبينما احتاج منتجو وموزعو السينما إلى الصوت لمقاومة تهديد الراديو كوسيلة ترفيه ووسيط معلومات، وإنعاش السوق المتداعية، فإن أقرانهم فى عالم البث كانوا مشتبكين مع وسيط شاب نسبيًا، هو الراديو، والذى لم يكن وصل بعد إلى كامل إمكاناته الاقتصادية. وكنتيجة لذلك، فلم يكن هناك سببًا للاندفاع إلى الإنتاج التليفزيونى. وخوفًا من التكاليف المضادة، شن ويليام إس بالى - مالك سى بى إس، حملة قوية ضد دخول التليفزيون.

وبداية من عام ١٩٥٢، بدأت تقنية الفونوجراف باستعارة التقنيات الإلكترونية المتطورة للراديو، ولقد ساعد التكبير ودوائر التقنية - سواء فى التسجيل أو التشغيل - بدرجة كبيرة فى إمكانات الفونوجراف. وظهرت الأسطوانة التى تستوعب زمنًا طويلاً فى عام ١٩٤٨، كما ظهر الصوت المجسم فى عام ١٩٥٨، وكانا تطورين يعتمدان على تقنية الراديو، كما كان خاصة تطور دائرة "الدقة العالية" المعقدة خلال الستينيات. ومع ذلك فقد كان فى الأسطوانة نقص أساسى كوسيط للتسجيل، وهو أنه لا يمكن مونتاجها.

وفى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، قام تطور الشريط المغناطيسى كوسيط للتسجيل بتغيير هذا الوضع. فبالإضافة إلى أنه وسيط أكثر دقة ومرونة (لأنه يترجم إشارة الصوت الكهربية ليس إلى موجات فيزيائية، وإنما إلى تجسيدات مغناطيسية)، فإنه خطى أيضاً لذلك يمكن مونتاجه. وعلاوة على ذلك، فإنه قدم إمكانية تسجيل برنامج على عدد من التراكات المتوازية المنفصلة فى نفس الوقت، مما أتاح لمهندس الصوت مزيداً من التحكم على الإشارة من خلال تقنية "المزج" أو المكساج، والذى كان شكلاً جديداً من المونتاج. وأخيراً لأنه كان من السهل تسجيل الشريط وتشغيله، فإن تقنية التسجيل فُتحت أمام عدد واسع من الأفراد، مما زاد كثيراً من قدرة المستهلك على الوصول إلى التقنية والتعامل معها. وفى الحقيقة أن الشريط الصوتى (كما حدث مع شريط الفيديو لاحقًا) تم تسجيله أولاً باعتباره وسيطًا يصنعه المستهلك بنفسه، وليس كمجرد بديل لأسطوانة الفونوجراف.

أما الأسطوانة المضغوطة CD فقد ظهرت كوسيط للتشغيل فى عام ١٩٨٢، وأضافت قليلاً إلى تقنية وخبرة الصوت، فيما عدا ما يقال عن قدرة الأسطوانة المضغوطة الأكبر على التحمل والبقاء. ومع ذلك، فإن الأسطوانات المضغوطة كوسيط للتسجيل بدأت فى التسعينيات، وقدمت قفزة نوعية أخرى لتقنيات الصوت، فلأن الإشارة المسجلة على السى دى رقمية وليست تماثلية، فإنه يمكن التحكم فيها بأشكال مختلفة، على نحو أسهل وأقل من ناحية التكاليف. وعند نهاية القرن العشرين، تمتع هواة الصوتيات بالتقنيات الكومبيوترية التى تتيح برامج المزج والمونتاج التى كانت تتكلف ملايين عندما كان يتم صنع الأقراص المدمجة لأول مرة فى أوائل الثمانينيات، كما أتاح الإنترنت لمستخدميه الوصول إلى ملايين التسجيلات، كما تمتعوا بوسائل رخيصة لتوزيع منتجاتهم التى يصنعونها بأنفسهم.

ولأن الإشارة التليفزيونية أكثر تعقيداً بكثير من الإشارة الصوتية البسيطة، كان الأمر يحتاج إلى عشر سنوات كاملة لكى تصبح تقنية الشريط على درجة كافية من

التعقيد والإتقان لكي تستوعب الفيديو. وبمجرد ظهور شريط الفيديو في الستينيات، فإنه لم يغير فقط شكل التليفزيون التجاري، الذي كان مقتصراً على البرامج على الهواء أو الأفلام، لكن شريط الفيديو فتح التليفزيون في النهاية أمام أعداد كبيرة من الناس، على الأقل كوسيط تسجيل إن لم يكن وسيط بث.

وطوال السبعينيات، تنافست شركات الإلكترونيات اليابانية والأوروبية والأمريكية في تطوير تقنية أسطوانة فيديو ناجحة، وطرحها في السوق. وبعد العديد من البدايات الفاشلة، ظهر أول نظام أسطوانة فيديو في الأسواق في عام ١٩٧٨، لكنه كان قد تأخر كثيراً مما أتاح لتقنية شريط كاسيت الفيديو المنافسة من شركة سوني زمنًا كافيًا لتكسب سوقًا راسخة. ولم تلحق تقنية أسطوانة الليزر قط بشرائط الفي إتش إس في السوق. وخلال خمسة عشر عامًا حل محل هاتين التقنيتين معًا قرص الدي في دي الرقمي (الذي كان قرصًا مضغوطًا – سي دي – بإمكانات أقوى بكثير).

وما كان مثيراً في الظهور التجاري لتسجيلات أقراص الفيديو لم يكن فقط أنها تنجز الغرض منها جيداً، لكن أنها أنجزت كل شيء. واستخدم نظامان متنافسان – من أر سي إيه وتيد الألماني – أسطوانات تتألف من شفرات كهربية محمولة على مجرى فيزيائيًا على الأسطوانة، تقوم إبرة التشغيل بالتقاطها بطريقة تشابه عمل أسطوانة الفونوغراف. ونجح قرص فيديو الليزر من شركة إم سي إيه/ فيليبس في النهاية أن يكسب السوق، وقدم تقنية مهجنة، فالقرص يحمل إشارة كهرومغناطيسية مشفرة. وبالتالي فإنها تجمع بعضًا من أفضل سمات الشريط والقرص، أي السمات الرقمية والتماثلية معًا. وعلاوة على ذلك، فإنه بظهور تقنية الليزر في وسائط التسجيل، فإنها زادت الكفاءة كثيراً، حيث إن للموجات الضوئية ترددات أعلى بكثير من موجات الراديو، لذلك فإنها تحمل معلومات أكثر في مساحة أقل.

ومن المفارقات أن تقنية التسجيل بالليزر أصبحت مربحة لأول مرة في سوق الصوتيات، حتى لو كانت الأقراص المضغوطة لم تظهر إلا بعد أربع سنوات من ظهور أقراص فيديو الليزر. ورغم الدقة الأعلى بكثير من المرونة الأكبر لقرص الليزر، فإن

تفوق الشرائط لم يكن ممكنًا آنذاك تجاوزه. وفي عام ١٩٩١، أصبحت أقراص الليزر متاحة للمستهلك في السوق، رغم أنها كانت آنذاك مقتصرة على عشاق السينما والفيديو. (الدقة الرأسمالية لنظام مسجلات شرائط الفيديو كانت أقل من ٢٥٠ خطًا، وهى أقل كثيرًا من البث التليفزيوني. أما أقراص الليزر فيها دقة رأسية تصل إلى حوالى ٤٢٥ خطًا، وأقراص الدى فى دى تصل إلى ٤٨٠ خطًا. كما أن أقراص بلوراى تزيد الدقة الرأسمالية إلى درجة قصوى تصل إلى ١٠٨٠ خطًا). وفترة من الزمن فى وسط الثمانينيات، لم يكن ممكنًا شراء مشغل أقراص الليزر، رغم وجود حوالى نصف مليون زبون من هواة هذه التقنية خلال تلك الفترة. فإن الشراكة الأمريكية الأوروبية فى إم سى إيه وفيليبس قامتا ببيع التقنية إلى الشركة اليابانية جابان فيكتور.

وكان الصراع خلال السبعينيات بين تقنيات أسطوانات الفيديو المتنافسة قد سبقتها صراعات مماثلة قبل زمن طويل، فكل من شركتي آر سى إيه، وسى بى إس، قَدَّمت نسخًا مختلفة من أسطوانات ذات سعة كبيرة (LP) فى أواخر الأربعينيات. ووجدت كل من أسطوانة ٣٣ وثلث لفة كل دقيقة ذات ١٢ بوصة من شركة سى بى إس، (والتى طورها بيتر جولدمارك)، وأسطوانة ٤٥ لفة كل دقيقة ذات ٧ بوصات من شركة آر سى إيه، تطبيقات عملية، رغم أنه كان للأولى تأثيرات ثورية أكبر على هذا الوسيط. وبعد عدة سنوات واجه هذا العملاقان فى عالم احتكار البث كل منهما الآخر حول نظام الألوان. وسرعان ما تفوق النظام الإلكتروني الكامل من آر سى إيه على نظام سى بى إس نصف الآلى (الذى طوره أيضًا جولدمارك). وفى كل الحالات، ومثلما هو الحال مع أسطوانات الفيديو، فقد كانت التقنية الأكثر ثورية هي الأكثر نجاحًا.

ومع قدوم معركة التليفزيون عالى الدقة (HDTV) فى بداية التسعينيات، أخذت الشركات الأمريكية والأوروبية مسارًا حذرًا. فقد كانت سونى قوة مبتكرة سائدة فى عالم الإلكترونيات الاستهلاكية منذ الستينيات، لتصبح رائدة بعد ذلك فى عالم التليفزيون عالى الدقة، وعرضت نموذجًا لشاشة عريضة من ١١٢٥ خطًا بالتعاون مع الشبكة التليفزيونية (NHK) منذ أواخر السبعينيات، رغم أن هذا النظام لم يدشن رسميًا فى اليابان إلا بعد عشر سنوات، بأسعار تتجاوز متناول الفرد العادى ومعظم

الناس، لتعرض برامج إذاعة في أوقات محدودة. وبينما كان اليابانيون يتقدمون، فضل المنافسون الأمريكيون والأوروبيون الانتظار، واضعين في الاعتبار أن تغيير معايير البث التليفزيوني تحتاج إلى موافقة حكومية. لكن ذلك لم يكن هو الحال مع تطور مسجلات الفيديو في السبعينيات، وهو سوق كانت سوني رائدة فيه، لكن صناعة الإلكترونيات اليابانية واجهت منافسة سريعة.

ورغم نجاح النظام الياباني، فإن معيار التليفزيون عالي الدقة أصبح مجالاً مهماً للحروب التجارية. فلم يكن الأمريكيون وحلفاؤهم الأوروبيون راغبين في تسليم رسوم الحصول على ترخيص من الشركات اليابانية. وقررت مفوضية الاتصالات الفيدرالية (FCC) في عام ١٩٩٢ أن معيار البث التليفزيوني عالي الدقة سوف يكون رقميًا. ولأن النظام الياباني كان تماثليًا (إنه يعود إلى السبعينيات)، فقد كانت خارج المنافسة، وتحت ضغط من المفوضية، قامت الشركات الأربعة المتنافسة - لم تكن من بينها شركة يابانية - بدمج تقنياتها، ووافقت على اقتسام حصص الترخيص في مايو ١٩٩٣.

وربما كانت السياسات التجارية موجودة في جذور قرار المفوضية هي أن تمضي في الطريق الرقمي، لكنه كان أمرًا تقنيًا أيضًا. لقد تغير الزمن، وأن يكون معيار التليفزيون عالي الدقة الأمريكي رقميًا يعني أن الأجهزة يمكن أن تصلح أيضًا للاستخدامات التفاعلية، التي باتت وشيكة الحدوث. وبحلول عام ١٩٩٦، وبعد مناقشات طويلة عميقة، أصدرت المفوضية كتابًا بقواعد لعبة التليفزيون عالي الدقة في الولايات المتحدة، وكانت الشركات اليابانية مستعدة للمنافسة على الجبهة الرقمية. وبدأ بث التليفزيون عالي الدقة رسميًا في الولايات المتحدة في نوفمبر ١٩٩٨، لكن كانت مجموعة المعايير قد أصبحت آنذاك بالنسبة لمن يقومون بالبث والتصنيع على قدر كبير من المرونة لا يمكن أن تتفق على مسار واحد فقط للتطور، وبالإضافة إلى ذلك، فإن شركات تليفزيون الكيبل - التي كانت تسيطر عندئذ على التليفزيون الأمريكي - لم تكن جاهزة لحمل إشارة رقمية عبر الكيبل إلى شاشة التليفزيون.

ولم يكن الأمر أن السوق لم تكن جاهزة للتحول إلى التقنية الرقمية، بل كان على العكس. وبين عام ١٩٩٧ ونهاية القرن كان المستهلكون يقبلون بسرعة منتجات الفيديو الرقمية الجديدة. وفي أواخر التسعينيات فتحت الكاميرات الفوتوغرافية الرقمية مكانًا جديدًا لسوق هواة التصوير الفوتوغرافي، وسرعان ما لحقت بها كاميرات الفيديو الرقمية. وظهر فيديو الدى فى دى – شكل من الأسطوانات تم تصميمه ليحل محل شرائط الفى إتش إس – فى أبريل ١٩٩٧، وسرعان ما أصبح مقبولاً باعتباره متفوقًا على الشرائط. (لقد أثبتت أسطوانة الليزر أنها نموذج ممتاز للإنتاج في هذا الشكل). وخلال ثمانية عشر شهرًا كانت محلات الفيديو عبر البلاد تفتح أقسام للدى فى دى لتنافس فى تأجير الشرائط. وبحلول عام ٢٠٠٢، تفوقت مبيعات وإيجار الدى فى دى على مبيعات شرائط فى إتش إس، وبحلول عام ٢٠٠٧ كانت الشرائط قد ماتت.

وهناك قصص أخرى لأشكال الحرب المثيرة للاهتمام بين الأشكال التقنية. فبينما كانت حرب التليفزيون عالى الجودة تظهر فى المقدمة، فقد كان هناك تحالفان آخران فى عالم الإلكترونيات الاستهلاكية يتنافسان على معيار ما سوف يخلف السى دى. لقد كانت سونى وفيليبس حليفتين منذ الأيام المبكرة لتكنولوجيا الأسطوانات البصرية، وتقاسمتا حقوق الملكية على كل مبيعات السى دى. كما أرادت المجموعتان تايم وارنر وتوشيبا قطعة من هذا الحدث، وقامتا فى النهاية بالتوافق حول معيار الدى فى دى. والنتيجة: نجاح مالى هائل للجميع، خاصة هوليوود. وفى عام ١٩٩٩ أعيدت هذه المنافسة مرة أخرى، لكن المعركة هذه المرة كانت حول الدى فى دى الصوتى، لكن النتيجة كانت فشلاً ماليًا ذريعًا، لأن الصراع لم يصل إلى حل وسط، وإذا كان هذا الحل قد تم التوصل إليه، فإن صناعة الأوديو كانت سوف تكسب عشرات المليارات، وأعادت بيع قوائمها القديمة فى شكل جديد (كما حدث مع السى دى فى الثمانينيات والتسعينيات) ثم عادت المعركة مرة أخرى فى منتصف العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، حول خليفة الدى فى دى، وهو بلوراى من شركة سونى، ودى فى دى عالى الجودة من توشيبا، لتفوز التقنية الأولى فى عام ٢٠٠٨، وتوقفت توشيبا عن خوض الصراع. وتلك فرصة جيدة أمام صناعة السينما التى يمكنها أن تقضى العشر سنوات

التالية فى بيع الأسطوانات المحسنة فى سوق تشبع بأسطوانات الدى فى دى (قبل أن تبدأ الحرب التالية)، بينما مايزال عشاق الأوديو ملتصقتين بأسطوانات السى دى التى ظهرت فى عام ١٩٨٠ فى الشكل الرقمى. (ما تقنية الكومبيوتر التى ماتزال موجودة منذ ثلاثين عامًا؟).

ويمكن أن ترى أن تاريخ وسائط التسجيل كان يحكمه هدف حاكم واحد: كيف يمكنك أن تسجل معلومات أكثر بتفاصيل أكثر على مساحة أقل. ومن الطرق لذلك تقصير الأطوال الموجية المستخدمة (التليفزيون فى مواجهة الراديو، وأسطوانات الليزر فى مواجهة الشريط المغناطيسى)، وهناك طريقة أخرى هى تنقيح الوسيط (أسطوانة الفينايل من ٣٢ وثلث دورة كل دقيقة فى مواجهة أسطوانة الشمع من ٧٨ دورة كل دقيقة، والتليفزيون فائق الجودة فى مواجهة التليفزيون المعتاد). وبينما كانت تقنية التسجيل الأوديو - الفيديو تتجه إلى النضج خلال النصف الثانى من القرن العشرين، كان هناك شكل آخر من تقنية المعلومات تتطور على نحو منفصل.

لقد بدأ تخزين ذاكرة ومعلومات الكومبيوتر فى الأربعينيات، باستخدام الأنبوبة المفرغة، والتى كانت فى خدمة صناعة الراديو، ثم جاءت إلى هذا المجال. وخلال الثلاثين عامًا التالية، قام فنيو الكومبيوتر بتجريب تنويعة واسعة من الوسائط، بحثًا عن فاعلية أكبر وطاقة أكبر. ولأن الكومبيوترات لم تكن سلعًا استهلاكية، فقد ظهر عدد من براءات اختراع تقنيات تخزين المعلومات، واستخدمت لفترة، ثم أُهملت (رغم أن التقنية الأكبر- التى تعتمد على البطاقة المثقوبة - ماتزال مستخدمة فى بعض الأماكن). وبداية من الستينيات، أثبت الشريط المغناطيسى فائدته فى تبادل المعلومات، رغم أن السمة الخطية للشريط كانت وسيلة غير جاهزة للوصول إلى أى معلومة على الفور. وقام القرص المغناطيسى من صنع شركة آى بى إم فى عام ١٩٥٦ بحل هذه المشكلة. ومع ظهور القرص "المرن" فى عام ١٩٧١ تأسس حجر أساسى فى ثورة الميكروكومبيوتر.

وكان خبراء الكومبيوتر سريعين فى فهم قدرات تخزين المعلومات لتقنية التسجيل الجديدة بالليزر. وخلال سنوات قليلة من بداية ظهور قرص الليزر، تم تكييف هذه التقنية لتسجيل وتخزين المعلومات والصور والموسيقى. وظهر CD-ROM (القرص المضغوط لقراءة الذاكرة فقط) فى عام ١٩٨٥ بواسطة شركتى فيليبس وسونى، وكان ذلك إيذانًا باتحاد الكومبيوتر والوسائط، وتقنية المعلومات وتقنية التسجيل.

كما كان خبراء الأوديو والفيديو من جانبهم يبدأون في إدراك أن فلسفة خبراء الكومبيوتر يمكن أن تساعدهم، وبكلمة واحدة: فى التحول إلى التقنية الرقمية. لقد توقفت تقنيات الكومبيوتر منذ زمن طويل عن النموذج التماثلى. وكان نجاح الصناعة يقوم على التناول الرقمى للواقع. فباختزال العالم إلى رموزه الأساسية – النظام الثانى الذى يعتمد على "واحد أو صفر" – فقد كان خبراء الكومبيوتر فى طريقهم لجعل العالم قابلاً للتحكم والتلاعب بلا حدود. لماذا؟ كلما كان نظام التشفير أبسط، فإنه يكون أسهل فى التشغيل والعمل. ولحق خبراء الأوديو والفيديو بهذا الركب.

لقد كتب جيرارد مانلى هوبكنز Gerard Manley Hopkins: "مالا يعبر عنه الفم، أو العقل، وما لا يسمعه العقل، يبوح به الشبح" ("الربيع والخريف")، لقد كتب ذلك منذ سنوات عندما كان فن السينما فى بدايته. والآن يمكن لفنيى وفنانى الأوديو والفيديو الاستمتاع بما كان أسلافهم لا يملكون إلا الحلم به: التحكم الكامل فى نسخهم عن الواقع. وبمجرد تحويل الصور والأصوات إلى النظم الرقمية، فإن تجسيداتها على الشاشة ومن خلال السماعات تتحدد فقط تبعًا لتعقيد البرامج الكومبيوتر التى تصفها. ولاحظ برايس بارين: "الإشارة تدفعنا إلى رؤية الشىء من خلال مغزاه". ولكن إذا تم تحويل الإشارة إلى كم، فيمكن أن نضيف: "مغزى الإشارة تتحدد فقط بواسطة تخيل (أو تجسيد) الدال".

إن تاريخ الصور والأصوات يمتد إلى بداية الصور الفوتوغرافية وأسطوانات الفونوغراف، وعندما يتم تقديمها على نفس الوسيط مثل كلمات الأدب، فإن الاتحاد بينهما يصبح ممكنًا. وهذا هو موضوع الفصل السابع.

الراديو والتسجيلات (الأسطوانات)

من المثير للاهتمام أنه لا توجد الكثير من الفروق البنائية بين الراديو والتليفزيون. ويتسق التاريخ الجمالي والشكلي للتليفزيون منذ عام ١٩٤٨ في الولايات المتحدة مع تاريخ الراديو بين عامي ١٩٢٢ و ١٩٤٨ (رغم أنه منذ ظهور شبكات التليفزيون، اضطر الراديو إلى التخصص من الناحية الشكلية). وبمعنى ما، فإن من المفيد أكثر الحديث عن "البث"، الذي يشمل الاثنين معًا دون التأكيد القوي على الفروق بينهما. فكل منهما يقوم بوظيفة اجتماعية أساسية لتوصيل وتواصل العالم بيننا. وهكذا فإن الأفراد والمجتمعات التي كانت في السابق منعزلة أصبحت على اتصال حميم نسبيًا مع المصدر الرئيسي (وبين بعضها البعض أيضًا). وكان ذلك تحولاً جذريًا في الأنماط الثقافية. والمشكلة هي أن هذه الوسائط أحادية الاتجاه.

وكل من راقب رضيعًا يكبر ويصبح طفلاً مع التليفزيون باعتباره أمًا بديلة، يمكن أن يشهد على القوة والسلطة الملحوظتين للوسائط الإلكترونية. وفي المساعدة على خلق احتياجات جديدة (احتياج لدمية باربي، أو طعام أطفال، أو إثارة روائية مستمرة. أو وجود الصوت الإنساني في كل مكان وزمان)، وفي زرع قيم مشتركة، وتحديد شكل عام للثقافة، ليس هناك ما يعادل التليفزيون والراديو. ولأن وسائط الطباعة ليس فيها وجود إنساني في حد ذاته، ولأن القارئ يتحكم في التجربة، ولأن هذه الوسائط يجب فك شفرتها أو قراءتها بشكل إيجابي من جانب القارئ؛ فليس لها جزء من عشرة أجزاء من قوة الوسائط الإلكترونية، وكذلك السينما التي رغم أنها لا تحتاج إلى فك شفرة، فإنها مع ذلك تقف كتجربة منفصلة: إنها تحدث في قاعة العرض، وليس في المنزل.

وهذه القوة الأساسية الأولية قد تكون أكثر وضوحًا في الراديو المعاصر أكثر من التليفزيون، حيث إن الراديو يكون قابلاً للإدراك بسهولة أكثر بكثير (لكن هذا ما قد

يبدو عليه الأمر، لكن ليس بالضرورة كذلك). وفي هذا المجال مايزال الراديو يقوم بوظيفة النموذج للتليفزيون، وهو وسيط يختلف عن السينما في تأكيد أكبر على عنصر الصوت بالمقارنة مع عنصر الصورة.

والوظيفة الرئيسية للراديو ليس أن تحكي قصصًا وتعطي معلومات، ولكن أيضًا أن تخلق محيطًا سمعيًا يتخلل الأجواء المحيطة. والنموذج الأمثل لذلك هو "الموزاك" Muzak، وهو ذلك التيار المستمر للموسيقي المصممة والمبرمجة بعناية لخلق جو نفسي محدد: إن الصوت هنا هو الأساس، وليس المعني. ومعظم بث الراديو المعاصر – سواء كان برامج حوارية أو موسيقية – يمضي في هذا الاتجاه. يجب التخلص تمامًا من المساحة الخالية من الصوت، والمهم هو التدفق المستمر للصوت، ومن الناحية النفسية فإن الراديو يقوم بوظيفة الصحبة اللطيفة، التي قد تكون اصطناعية، لكن هناك حاجة قوية لها. وبالمثل، فإن الكثير من البث التليفزيوني مصمم لكي يمثل صحبة طوال اليوم. ومن المفارقات أنه رغم فائدة المعلومات البصرية فإنها ليست ضرورية، وليست هناك حاجة محددة لمشاهدة برنامج حواري أو أخبار تليفزيونية، ومعظم الدراما التليفزيونية يمكن استيعابها بشكل عام بدون الجانب البصري. وكنتيجة لذلك، فإن من المعتاد أن "يقرأ" الناس الصحيفة و"يشاهدون" التليفزيون في وقت واحد.

ولقد أصبح واضحًا منذ وقت مبكر في تاريخ الراديو التجاري أن المفهوم الشخصي سوف يسود هذا الوسيط. والراديو – أكثر من السينما – يزيد تأثير الشهرة، لأن برامج "المنوعات" تتيح للنجوم أن يتحرروا من الأدوار الروائية المصطنعة ويلعبوا أدوار "أنفسهم". وفي العادة لا يمكن فصل برامج الراديو عن نجومها. ولقد تمت استعارة الشكل الرئيسي من الفودفيل، لكن سيد العرض هنا هو المسيطر على كل الفقرات. ولقد اتبع العديد من النجوم شكلا برامجيًا واضح المعالم، مثل جاك بيني، وجورج بيرنز وجراسي ألين، وفريد ألين، وبينج كروسبي، وإدجار بيرجين وتشارلي ماكارثي، وإيزي إيسيز. والسمة الرئيسية لهذا الشكل هو النسيج الناعم الذي ترتبط فيه عناصر خيالية وحقيقية معًا.

وكانت الشخصيات الفنية لهؤلاء النجوم بسيطة وسهلة التحديد: الحس اللاذع عند بيني، والمنطق الغريب عند جراسي، والسخرية العامية عند فريد ألين، وهذه السمات هي التي شكلت البناء الأساسي للبرامج. وفي كل حالة، كان النجم يمثل نفسه، كمالا يمثل ممثلاً في حبكة. وبرنامج الراديو نفسه كان في العادة عنصراً من الحبكة، وكأنها لعبة درامية على طريقة بيرانديللو، ماتزال تفتن هواة الراديو.

وهناك حبكة عامة – ربما لأنها تمثل الكابوس بالنسبة لأي كاتب – تبدأ بأنه بعد وقت محدد من الدقائق سوف يكتشف النجم ذاته أنه لا يوجد "سكريبت" لبرنامج هذا الأسبوع. وبعد نصف ساعة، لا يصبح الأمر ذا أهمية. واستخدم ألبيرت بروكس هذه الحبكة بسخرية ذكية من الشكل الكوميدي الإذاعي في "استعراض ألبيرت بروكس". وخلال مسار تلك الحبكة الهزيلة، هناك توالٍ من الممثلين المساعدين، وضيف الشرف، ومغني، ويلعبون أدوارهم مع النجم، ثم يختفي. ولعل برنامج "حارة ألين" لفريد ألين هو النموذج الصارخ لهذا التكنيك الأساسي.

ولأنه ليس هناك واقع بصري يشتت الخط القصصي، فإن لدى الراديو قدرة متفردة على ضغط الزمان والمكان السرديين. والمصطلح السينمائي "المونتاج" لا ينطبق هنا لأن الفواصل بين الفقرات غير ملحوظة. لكن الأكثر ملاءمة هو المصطلح الموسيقي "إشارة انتقال موسيقية"، ففقرات الراديو يأتي الواحد منها بعد الآخر على نحو مستمر وسهل دون انقطاع. وعلى الأقل في البرامج الكوميدية وبرامج المنوعات، يمكن للنجم أن ينتقل من كلمة الترحيب بالجمهور عبر مشهد تمثيلي قصير للنجم مع ممثل آخر، إلى إعلان تجاري، ثم العودة إلى الحبكة مرة أخرى، دون الإحساس بأن هناك قفزات. ورغم أن ذلك سوف يحقق على نحو أقل سهولة في التليفزيون، فإن تكنيك إشارة الانتقال الموسيقية كانت نموذجًا مهمًا للوسيط الجديد، حيث الموسيقى التي تميز كل شخصية هي أداة أساسية.

وبينما كان للبرامج الدرامية نفس الحرية التي تتميز بها البرامج الكوميدية، فقد كانت أكثر وعيًا وحذرًا في استخدام هذه الحرية، وكان من الضروري تحقيق بعض

التشابه مع الواقعية لدعم الأجواء الدرامية. والدراما الإذاعية كانت من نوعين: التمثيليات "الجادة"، كما فى "مسرح راديو لوكس"، و"الحرم المقدس"، و"تشويق"، وأهمها جميعًا كان "مسرح ميركيرى" لفرقة أورسون ويلز، ثم "المسلسلات"، وهى الشكل الدرامى السائد وأهم إسهامات الراديو لتكنيك السرد الدرامى. والمسلسلات (التى يمكن أن تكون كوميدية أو درامية) تعود إلى العرض الأول لمسلسل "آموس وآندى" فى عام ١٩٢٩. وتركز المسلسلات الاهتمام على الشخصيات المستمرة فى الحلقات، وتسمح بإبراز العنصر الشخصى للنجم كما هو الحال فى البرامج الكوميدية .ومسلسلات مثل "الظل"، و"المحارب الوحيد"، "عازف الصافرة"، و"شيرلوك هولمز"، قدمت شخصيات روائية أخاذة تصلح للوجود فى تنويعة لانهائية من الحبكات. وفى إذاعة منتصف النهار، قامت نمط "أوبرا الصابون" بتنقيح مفهوم المسلسل، فعلى عكس المسلسلات المسائية كانت هذه الدراما العائلية النهارية تحكى قصصاً لا تنتهى أبداً. وكنتيجة لتلك الحبكات التى لا تنتهى ويدمن عليها الجمهور، فإن مسلسلات أوبرا الصابون استمرت حتى خلال عصر التليفزيون، ولم يختفِ إلا فى أواخر الخمسينيات.

وعندما تبنى التليفزيون هذين الشكلين، أصبحت المفردات أكثر تحديداً. فمن خلال تعريف أدق، يقدم "المسلسل" serial التليفزيونى شخصيات مستمرة فى قصة مستمرة، كما فعلت أوبرا الصابون فى الراديو، بينما هناك شكل آخر للمسلسل التليفزيونى series يقدم نفس الشخصيات فى مواقف وقصص مختلفة، كل قصة كاملة فى حد ذاتها.

ومع أوائل الثلاثينيات، اكتمل طيف الترفيه بالراديو، وتغير قليلاً خلال السنوات الخمس عشرة سنة التالية. وسادت برامج المنوعات الموسيقية والبرامج الكوميدية زمن البرامج فى الشبكات، وأخذت الأخبار والأحداث الرياضية زمنًا مناسبًا، أما برامج المسابقات والبرامج الحوارية، مع أوبرا الصابون، والمسلسلات، وتمثيليات الدرامية الجادة، فقد ملأت زمن البث.

ومع ذلك، فإن الشبكات حولت اهتمامها في الخمسينيات إلى وسيط التليفزيون الأكثر ربحًا، وكان رد فعل الراديو بالانسحاب إلى موقف دفاعي. ومنذ أن وجدت شبكة KDKA جمهورها لأول مرة في عام ١٩٢٠، فإن الجانب الأكبر من زمن بث الإذاعات غير الشبكية، والمحطات المحلية المستقلة، قد سيطر عليها الموسيقى وبرامج الحوار. وعندما فقدت الشبكات اهتمامها بالراديو، عاود هذا النظام البرامجي الظهور.

وبالإضافة إلى ذلك، ومع بدء تقنيات التسويق الحديثة في طلب جمهور محدد لإعلاناتها، بدأت محطات الراديو في التخصص بدلاً من تقديم مزيج من أنواع متعددة من الترفيه. ومما ساعد على هذا التطور العدد الكبير نسبيًا من قنوات الراديو الممكنة. إن أي مدينة أمريكية من أي حجم تضم ما بين خمس عشرة وعشرين محطة إذاعية، من بينها واحدة على الأقل من التخصصات التالية: الأخبار، الحوار، والمكالمات التليفونية، موسيقى الراب، الروك القديم، على الطريق، الموسيقى الريفية والويسترن، وموسيقى السول. أما المدن الكبرى فتضم عادة محطات للموسيقى الكلاسيكية وموسيقى الجاز أيضًا. ورغم أن هذه المحطات تتوجه إلى أقليات، فإن جمهورها ينتمي في العادة إلى الطبقة صاحبة الدخول المرتفعة، لذلك فإنها تجذب المعلنين.

وكانت أسطوانات كوسيط لها إمكانية تقديم تنويعة كبيرة من البرامج مثلما هو الحال مع الراديو. ومع ذلك فإن صناعة الأسطوانات في الواقع العملي هي في جوهرها تابعة لصناعة الموسيقى. ولأن الكوميديا والدراما الإذاعية قد اختفت إلى حد كبير، فإن سوق مثل هذه الدراما والتمثيليات صغير على الأسطوانات. ومع ذلك، ومنذ وفاة الراديو، كان هناك بين الحين والآخر إنتاج لهذه البرامج، باستخدام تقنيات معقدة ومتقنة للمخرج والمونتاج لم تكن متاحة للراديو في زمن ازدهاره. ومن الأمثلة على ذلك مسرح فايرساين، مايك نيكولز وإيلين ماي، وبيتر سيلرز، وألبيرت بروكس، وجورج كارلين، وستيف مارتين.

وبالنسبة للموسيقى، فإن التقنيات الحديثة لتسجيل الأسطوانات اجتمعت مع تطور التوزيع الموسيقى الإلكتروني المرن، وكان لذلك أثر عميق. ومن الناحيتين الجمالية

والاقتصادية، أصبحت الآن فنًا للتسجيل أكثر من كونه فنًا للعروض الحية، وهذا تطور يتجسد فى التقنيات الأخيرة، للديسكو، وتقنيات الراب الأولى، والتى كانت تتضمن "تشغيل" أسطوانات كجزء من العرض.

وقدمت الأسطوانة والراديو وسيلة لصنع سلع موسيقية حتى يمكن أن تباع على نحو أكثر فاعلية، وتطورت تقنية التسجيل بسرعة مع ظهور الشريط والدوائر الإلكترونية فائقة الجودة، وأصبح من الواضح أن الأسطوانة أتاحت للموسيقيين مرونة لم يكونوا يحلمون بها.

وفى البداية، ظهرت هذه الإمكانية الجديدة شرائط ذات تراكين، وهى التى ميزت الموسيقى الجماهيرية فى الخمسينيات. وكانت أسطوانات ليز بول ومارى فورد من الأمثلة البارزة فى هذا المجال. ثم بدأت أنظمة التسجيل على تراكات متعددة فى تقديم نتائج أكثر تعقيداً. وكان نجاح ألبوم فريق البيتلز "فرقة نادى القلوب الرحيمة للرقيب بيبر" فى عام ١٩٦٧، ليصبح نقطة تحول، فكانت معظم القطعات المونتاجية فى هذا الألبوم ناجحة تمامًا، ولم يكن ممكنًا صنعها فى عرض حى، أصبحت الموسيقى "يتم بناؤها" مثلما يتم "عزفها"، وقام جان لوك جودار بدراسة هذه الظاهرة فى فيلمه عن فريق الرولينج ستونز فى عام ١٩٦٨ "واحد زائد واحد".

وكان تطور الموسيقى الجماهيرية التقدمية للموسيقى على الأسطوانة مرتبطة على نحو حميم بتطور الراديو فى الستينيات. فكان راديو موجة "إف إم" يقدم صنعًا لموسيقى أكثر تفوقًا مما تقدمه موجة "إيه إم"، وكان ذلك من تطوير إدوين إتش آرمسترونج فى عام ١٩٣٣، فقد تنبأ بتحول كبير للراديو لهذا النظام الجديد الأكثر دقة، لكن ديفيد سارنوف – الذى كان رئيسًا لشركة الراديو الأمريكية شبه الاحتكارية – قرر أمرًا آخر، فقد كان أكثر اهتمامًا بتسويق التليفزيون، وشعر أن راديو إف إم سوف ينافس التليفزيون على جذب رءوس الأموال، لذلك فعل كل ما يستطيع أن يوقف قبول تقنية الراديو الجديدة، ونجح فى ذلك لفترة من الزمن.

ونجح أرمسترونج فى أن يبدأ إذاعة إف إم التجريبية فى أواخر الثلاثينيات، لكن التليفزيون والإف إم تنافسا، ليس فقط على رءوس الأموال، وإنما أيضًا على نفس الترددات العالية من موجات البث. فقد كانت القناة الأولى من ترددات في إتش إس في البداية مخصصة لترددات إف إم. وبعد الحرب، رفعت مفوضية الاتصالات الفيدرالية ترددات إف إم على طيف الموجات، مما تطلب إعادة تجهيز كاملة، وأجبر إف إم على بداية كل شيء من جديد. وبعد منازعات قضائية طويلة، انتهى أرمسترونج إلى الانتحار.

ولسنوات طويلة، سيطر على موجة إف إم شبكات إيه إم والمحطات المستقلة، وكان معظم بث إف إم ازدواجًا لبث إيه إم. ومع ذلك فإن مفوضية الاتصالات الأمريكية قامت في عام ١٩٦٦ بإصدار قرار تلزم به مالكى محطات إف إم (الذين كانوا فى معظمهم مالكين لمحطات إيه إم) بوضع برامج منفصلة لكل من الموجتين. وهكذا تحققت للمرة الأولى الإمكانات لموجة إف إم، ووجدت الإذاعة الأكثر دقة من ناحية الصوت مادة موضوعها المناسبة في موسيقى الروك التقدمية الجديدة، وهو ما ساعدهما معًا على التطور السريع جنبًا إلى جنب. ورغم أنها إف إم، فقد جذبت المستمعين الأكثر ثقافة، كما قدمت سوقًا جذابة للمعلنين.

ومع أواخر السبعينيات، تفوقت إف إم على إيه إم، وأصبحت الوسيط الرئيسى للإعلانات فى الراديو، وكان هذا إنجازًا حقيقيًا تحقق فى أقل من خمس عشرة سنة. ومن عام ١٩٨٠ تقاسمت كل من الموجتين عمل الراديو تبعًا لقدرات كل منهما. فموجة إيه إم تركز على البرامج الحوارية والأخبار، بينما ترك إف إن على الموسيقى. وفى عام ١٩٨٠ وافقت مفوضية الاتصالات الأمريكية على نظام إيه إم استيريو الذى طال انتظاره، وكان ذلك خطوة غير عادية في الأنظمة التكنولوجية المتنافسة المختلفة. وكان الهدف هو إعادة التوازن بين الموجتين، لكن هذه التقنية الجديدة لم تنطلق قط، لتصبح تقنية فاشلة أخرى، فلم يعد المستمعون مهتمين بأن تكون إيه إم من نوعية الإستيريو، حيث إنها ليست إلا ازدواجًا لإستيريو موجة إف إم الموجود بالفعل.

ومع نهاية القرن العشرين، وبفضل تسهيل مفوضية الاتصالات الأمريكية لقيودها التنظيمية على الملكية، أصبحت الأغلبية الساحقة لمحطات الراديو فى الولايات المتحدة مملوكة لعدد من الشركات لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة، مع وضع جداول برامج من محطات مركزية. وهكذا اختفت القيمة "المحلية" للراديو.

وعند نهاية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، ظهر نظام يدعى "راديو إتش دى" (فائق الجودة) فى الولايات المتحدة، ورغم ذلك المصطلح الرنان، فإنه لم تكن له علاقة بالأوديو فائق الجودة الأكثر تفوقًا بكثير، إنه مصطلح ليس إلا اسمًا تجاريًا لنظام متعدد تطور عن طريق شركة أى بيكويتى الرقمية، ووافقت عليه مفوضية الاتصالات الأمريكية فى عام ٢٠٠٢، وهو يتيح لمحطات البث التقليدية أن تحمل قنوات رقمية إضافية - مضغوطة إلى حد كبير - على موجتها المخصصة لها بالفعل. وبالطبع فإن عليك أن تشترى راديو جديداً، ولعلك تكون قد سئمت راديو القنوات الفضائية الذى اشترته منذ خمس سنوات مضت. إن الأمر يدور دائمًا حول بيع أجهزة جديدة.

التليفزيون والفيديو

التليفزيون يشبه الراديو أكثر مما يختلف عنه، فبالنسبة للراديو والتليفزيون معًا، يكون مفهوم التدفق المستمر بالغ الأهمية، وهذا الاستمرار يكون سواء بالنسبة لأى برنامج أو جدول البرامج نهارًا وليلاً. وعلاوة على ذلك، وبسبب الجودة المنخفضة للصورة المتلفزة (بالمقارنة مع الصورة السينمائية فى دار العرض)، فإن التليفزيون يعتمد إلى حد كبير على عنصر الصوت. والدقة المنخفضة لحبيبات الصورة، والتناقض المسطح، وصعوبة استقبال إرسال البث (أو الكيبل)، تؤدى جميعها إلى نقص جودة الصورة التليفزيونية، وكثافة المعلومات البصرية منخفضة، حيث إنها تتألف فى جانب منها من كثافة وضع البرامج، والتوالى المضغوط لهذه البرامج، ووجود الصوت المتصل، حيث يجب تفادى أى مساحة أو زمن خاليين بكل الوسائل، ويجب أن يستمر التدفق.

وفي عـام ١٩٦١، اكـتـسب نيـوتون مـينو Newton Minow – رئيس مـفـوضـيـة الاتصـالات الفـيدرالية – شـهـرة عندمـا اتهم التليـفـزيون الأمـريكي بأن "أرض خـراب شاسعة"، والتصق هذا التعبير بالتليفزيون. وحتي الآن، بعد أربعة أجيال، مايزال معظم نقاد التليفزيون كوسيط إعلامي يصفونه. بأنه "أرض خراب"، هذا الوسيط الذى يعتبر مركزًا للحياة الأمريكية. لكن هل نلوم ناقل الرسـالة على سوء أنباء الرسالة ذاتها؟ فلو لم يكن التليفزيون قد تم اختراعه، كان الراديو سوف يستمر دوره في التـحام المجتمع معًا، ولعل نيوتون مينو كان سوف يوجه نفس الاتهام، ولكن للتليفزيون.

ومع ذلك، فإن هناك فرقًا سيـميوطيقيًا مـهمًا بين الوسيطين: "فـالراديو المصور" الذى سيطر على حياتنا لأكثر من نصف قرن يفرض نوعًا مـختلفًا من الاهتمام بالمقارنة مع الراديو. والحقيقة المجردة بأن لدى التليفزيون تراكًا للصورة وتراكًا للصـوت تدفـع المنتجين إلى اختيار مـادة ذات عنصر بصري، وتجذب المتفرجين الذين يتجمدون طوال الليل أمـام التليفزيون، وهم يأكلون البطاطس المقلية. ومـن المفارقات أنه بسـبب أن تراك الصـورة فـي التليـفـزيون ضـعـيف، فـإن التليـفـزيون يتطلب تركـيـزنا مـعـه إلى درجـة الاستحواذ، حيث يجب علينا أن نبذل جهدًا لاستيعابه، وهذا ما كان يرمي إليه مارشال مـاكلوهان عندمـا دعا التليفزيون "وسيطًا باردًا": "إن الإشارة تجبرنا على رؤية الشيء من خلال مغزاه ومعناه".

وحتى حدث التـحول الرقمي، كانت هناك اثنتان وثمانون قناة تليفزيونية متاحة في كل منطقـة من مناطق الولايات المتحـدة. ومع ذلك، ولأسـبـاب تقنية، فـإن أقل من نصـف هذا العدد كان قـابلاً للاسـتـخـدام، ومن النـاحـيـة العملية كان هناك عدد قليل من المدن لديهـا مـا يزيد على اثنتي عشـرة قناة مـتاحـة. وعلاوة على ذلك، كانت هناك اثنتـا عشـرة قناة فـقط من بين الاثنتين والثـمـانين هي المحطات القـوية في مدى في إتش إس، أمـا السـبـعون الآخرون فـهي تعمل في مدى يو إتش إف. وسـبعة فـقط من الترددات في إتش إف هي التي تـعـمل في أي منطقـة (وأقل من ذلك بكثـير خـارج نطاق المراكز الحضـرية الكبـرى)، وهو مـا أتاح لشـبكات البث التـجـارية (إن بي سي، وسي بي إس، وإيه بي سي، وفـوكس) أن تسيطر على الإرسـال اقـتـصـاديًا وجـمـاليًـا منذ مـولد التليـفـزيون

التجارى في عام ١٩٤٦. ورغم أن سلطة هذه الشبكات قد ضعف منذ تليفزيون الكيبل في الثمانينيات، فماتزال تسيطر على هذا الوسيط، حيث إنها تتحكم فى العديد من قنوات الكيبل.

ولقد تطور تليفزيون الكيبل منطقيًا كوسيط للاهتمامات الخاصة – الرياضة، والأفلام، وبرامج الأطفال، والفنون – لذلك فإن مهمة تحول ثقافتنا إلى نشاط اجتماعى ماتزال تعتمد أساسًا على شبكات البث. ومن بين شبكات الكيبل، فإن إم تى فى، وسى إن إن، ومنافستها فقط، تؤثر على ثقافتنا بطريقة ماتزال شبكات البث تقوم بها. وقواعد مفوضية الاتصالات الفيدرالية منذ التسعينيات قد زادت فقط من تركز الملكية.

وهناك نوعان من الحدود تحكم طبيعة تليفزيون البث، وتسمح بالسيطرة، الأول هو العدد المحدود من القنوات المتاحة، والثانى هو حدود الزمان. إن لدى مدير البرامج التليفزيونية ١٦٨ ساعة فى متناوله أسبوعيًا، وعلاوة على ذلك فإن برامجه يجب أن تنافس بشكل مباشر مع برامج الشبكات الأخرى. إن قارئ الصحف يستطيع أن يشترى عدة صحف، ويقرأها بعناية الواحدة بعد الأخرى. أما متفرج التليفزيون فيمكنه مشاهدة برنامج واحد فقط، بينما تفوته البرامج الأخرى التى تذاع فى ذات الوقت. (وبالطبع فإنه يمكن الآن تسجيل ما لا تشاهده).

وبسبب الحدود الكامنة فى الزمان والقنوات، فإن الشبكات التجارية ماتزال تملك تحكمًا مؤثرًا على البث. وبرامج الشبكة تبدأ فى الساعة السابعة صباح كل يوم، وتستمر أحيانًا مع انقطاعات لإذاعة برامج محلية – حتى الثانية صباح اليوم التالى.

وحتى قانون الاتصالات التليفزيونية فى عام ١٩٩٦، لم يكن مسموحًا للشبكات أن تملك حق إلا عدد محدود من القنوات المحلية. وقبل ذلك، فإن قواعد مفوضية الاتصالات الفيدرالية العديد كانت موجهة لزيادة استقلال القنوات المحلية عن الشبكات(مثل قاعدة الوقت الرئيسى فى أوائل السبعينيات، والتى تقضى بتخصيص عدد من الساعات لبرامج من خارج الشبكة)، لكن اتصالات القنوات الفرعية مع الشبكات تدر ربحًا، ولا تخالف كثيرًا رغبات الشبكة.

وفي بداية الخمسينيات، كانت الشبكات ذاتها تنتج معظم البرامج، عادة بالاشتراك مع وكالات إعلانية (ورعاة) تباع إليها أجزاء كاملة من زمن البث. وكقاعدة فإنها لم تعد تبيع أجزاء كاملة من البث أو برامج كاملة للمعلنين، حيث إنها وجدت أن من المربح أكثر تسويق من ١٥ إلى ٢٣ في المائة من كل ساعة للإعلانات في مقاطع صغيرة تتراوح بين ١٠ ثوان و ١٢٠ ثانية، وفي المتوسط يأتي أغلبها بين ٢٠ و ٣٠ ثانية. وثمن هذا الزمن الآن يزيد على مليون دولار في الدقيقة في معظم البرامج الجماهيرية، لذلك فإن إجمالي إيرادات شبكة ما من الزمن المسائي الرئيسي للبث يمكن أن يصل إلى ٤٠ مليون دولار.

ويعتمد الثمن الذي تحصل عليه الشبكة من زمن الإعلانات يعتمد على جماهيرية البرنامج، التي يحددها التصنيف، وأهمها تصنيف نيلسين. لذلك فإن الشبكات - مثل المجلات المعاصرة - لا تبيع زمنًا بقدر ما هي تبيع جمهوراً محدداً. وكانت النتيجة هي التحول من وضع برامج في بداية الستينيات مكرسة "لأمريكا المتوسطة" (أي المتفرجين من منتصف العمر، والطبقة الوسطى، في المدن الكبرى والمناطق الريفية) إلى وضع برامج لجمهور "ميسور" من شباب المدن، يملك دخلاً يمكن أن ينفقه، وهو التحول الذي شهدته المجلات أيضًا. وقد أتاحت هذه الاستراتيجية لشبكة إيه بي سي أن تتقاسم العائدات مع سي بي إس، وإن بي سي، في منتصف السبعينيات.

وبعد عشر سنوات، بني راي ديلر شبكة فوكس الوليدة لتكون مربحة في كل التاكتيكات، كما حولت الشبكات التقليدية اهتمامها إلى قطاع منتصف العمر، لكن ديلر استطاع المنافسة بالتوجه إلى جمهور الشباب الذي كان يعرفه جيداً من سنوات عمله في صناعة السينما الروائية. وخلال التسعينيات، استطاعت وارنر وباراماونت أن تكسب حصة من كعكة الشبكات، من خلال قنوات تتوجه إلى سن المراهقة وما قبلها.

والصحف أيضًا تحدد إشعار الإعلان حسب التصنيف (الذي يقاس بالتوزيع)، لكن المهم هو أن أرقام توزيع صحيفة ما - أيًا كان تحليها سكانيًا - تعكس نجاح

الصحيفة ككل. لكن في التليفزيون يتم تصنيف كل برنامج، لكن بينما يستطيع ناشر الصحيفة أن يتحمل وجود مادة غير جماهيرية، فإن مدير البرامج التليفزيونية يجب أن يحكم على الإمكانية الاقتصادية لكل برنامج على انفراد.

إن تحولات صغيرة في زمن البرنامج يمكن أن يحقق عائدات هائلة، وهو ما يجعل وضع برامج التليفزيون لعبة مثيرة للاهتمام، بصرف النظر عن محتوى وقيمة البرنامج. وعلى سبيل المثال، وفي موسم ١٩٧٤- ١٩٧٥ خسرت إن بي سي تصنيفها أمام سي بي إس (للسنة التاسعة عشرة على التوالي) بنقطة واحدة على مقياس نيلسين، ومع ذلك فإن هذا الفارق الطفيف كان يساوي ١٧,٥ مليون دولار لصالح سي بي إس. وفي عام ١٩٧٦، قامت إيه بي سي مع شركائها الأصغر بالتعاقد مع باربرا والترز مقابل أجر مليون دولار كل عام. وكان ما حققته والترز هي أنها زادت تصنيف إيه بي سي نيوز بنقطة واحدة. وإذا كانت الزيادة قد وصلت إلى نقطتين، لكانت إيه بي سي قد حققت مائة في المائة ربحًا في هذه الصفقة.

والشبكات تنتج برامجها الإخبارية أساسًا لما تمنحه هذه البرامج من شهرة واحترام (لكن العديد من البرامج الإخبارية تحقق عائدات معقولة أيضًا). إن الأخبار ذات أهمية في الفكر الاستراتيجي، حيث إنها الطريقة الأساسية التي تميز بها كل شبكة نفسها عن الشبكات الأخرى. لكن برامج الترفيه يتم إنتاجها بواسطة آخرين. واستطاعت سي بي إس نفسها لأول مرة باعتبارها متحديًا محترمًا لشبكة إن بي سي من خلال تغطيتها الإخبارية للحرب العالمية الثانية. وكان صعود إيه بي سي إلى تصنيف معادل قد توازى مع زيادة احترام برامجها الإخبارية. وكل الشبكات تنتج برامج الرياضة المربحة الخاصة بها (بالإضافة إلى برامج الحوار في آخر السهرة والصباح المبكر)، لكنها تعتمد على منتجين خارجين لمعظم وقت البث الرئيسي لبرامج الترفيه.

وقصة الصحافة ماتزال تعزى المسئولين التنفيذيين والمنتجين في الشبكات. ومع وصول التليفزيون إلى النضج في الخمسينيات والستينيات، استطاع أن يتحدى

المؤسسات التقليدية الأمريكية: الأفلام والصحف. وعندما ننظر إلى الماضي، فإنه يمكننا أن نرى أن الجيل الأول من القائمين على البث تخلوا عن جانب كبير من التحكم، في برامج الترفيه لهوليوود. وعلى جبهة الأخبار، حافظ المسئولون عن التليفزيون على الهوية الاقتصادية منفصلة عن عالم صناعة تجارة الصحافة، بالإضافة إلى قيامهم بتطوير نوع مختلف تمامًا من الصحافة. وبحلول عام ١٩٧٤ تفوق التليفزيون على الصحف، وهي أقدم وسائل الإعلام، وأصبح التليفزيون الوسيلة الأساسية التي يتعلم منها معظم الأمريكيين أحداث اليوم.

وليست الشهرة الإجمالية لكل برنامج على حدة هي المهمة، قدر أهمية نصيبه من الجمهور الذين يشاهدون التليفزيون خلال زمن إرساله. وعلى سبيل المثال، فإن كلاً من إيه بي سي، وسي بي إس، وضعت البرامج الكوميدية في الثامنة من مساء الأربعاء، وكان من الممكن لشبكة إن بي سي أن تكسب هذه الفترة من خلال "البرامج المضادة" بواسطة برنامج أكشن. وبالإضافة إلى ذلك فقد يكون لبرنامج قوي قيمة على أن يسبق (وفي أجيال أخرى، يأتي بعد) برنامج يحتاج تقوية، حيث إن توجيه محطات التليفزيون يتبع قوانين نيلسين في كسل المفرج، رغم الوجود الهائل للسلاح المعاصر لمتفرج القلق: الريموت كنترول.

إن الشبكات لا تبيع الترفيه كما تفعل هوليوود، إنها تبيع جمهوراً، يعتمد حجمه ونوعه على موهبة مدير البرامج وحظه في وضع البرامج على نحو فعال، مثلما يعتمد على قيمة البرامج ذاتها. إن واضع البرنامج يريد من البرنامج أن يتلاءم مع "المظهر" الذي يحاول خلقه. ونحن لا نشاهد برنامجًا في أغلب الأحوال بقدر ما "نشاهد التليفزيون". ونتيجة ذلك أن أجزاء البرنامج أكثر أهمية من البرنامج ككل. وهذه السمة تتأكد بواسطة التفكيك المميز للبرامج إلى فقرات منفصلة، بواسطة وضع إعلانات خلال زمن البرنامج، وليس إذاعة الإعلانات كوحدة واحدة بين البرامج كما يحدث في بعض البلدان الأخرى.

إذن فمركز الاهتمام النقدى هى عائلة البرامج، وكل مجموعة تتميز بأسلوب أو إيقاع خاص، وموقف تجاه شخصية، ونص فرعى محدد. ولهذه السمات جذورها فى السينما والراديو. لقد كانت الأنماط الفيلمية فى الثلاثينيات تلائم نظامًا مشابهًا، رغم وجود نظام عرض الفيلمين فى برنامج واحد، وكل فيلم منفصل، وكان مفهوم النمط أكثر أهمية فى التليفزيون.

ونضج تليفزيون الكيبل فى الثمانينيات، وأعيد تأكيد القواعد بدلاً من تنقيحها. بدأ تيد تيرنر ببرامج الكيبل الرياضية، لكنه حقق نجاحه الأكبر فى سى إن إن، التى كانت شبكة أخبار طوال الوقت، استطاعت سريعًا منافسة شبكات البث فى مجال احتكار الأخبار. وأتاح تعدد القنوات لمن يشغل شبكة الكيبل أن يركز كل قناة على اهتمام فردى خاص، لكن الأنماط لم تتغير. وليس هناك قناة كيبل - أو قناة فضائية - ليس لبرامجها جذور فى تليفزيون شبكات البث. (لقد كانت تغطية سى سبان للكونجرس والسياسة العامة تحاكى التغطية لووترجيت فى السبعينيات، وتحقيقات ماكارثى وكيفوفر فى الخمسينيات). ومازال قنوات الكيبل القليلة الباقية التى لا تتضمن إعلانات تعيش حتى الآن على المسلسل الدرامى البريطانى الذى اشتهر فى السبعينيات بواسطة شبكة بى بى إس.

وسوف نناقش فيما بعد بالتفصيل الوضع المتفرد الذى يحتله التليفزيون فى الحياة المعاصرة. لكن الآن دعنا نراجع تاريخ هذا الوسيط المميز.

البث: الأعمال الصناعية والتجارية

من المفارقات أن الإمكانية التجارية بُثت للعيان على نحو أقرب للمصادفة. وكان فرانك كونراد - مثل العديد من هواة تشغيل الراديو - مقيمًا فى بيتسبيرج، وباحثًا لدى وستينجهاوس، وكان معتادًا على بث مادة برامجه من الموسيقى والأخبار وما إلى ذلك، بالإضافة إلى تبادل الحوار مع غيره من "الهواة".

وفى سبتمبر عام ١٩٢٠، أعلن محل جوزيف هورن فى بيتسبيرج فى جريدة "صان" عن إذاعات كونراد، كما قدم عرضًا لشراء "جهاز الهواة اللاسلكى" الذى يمكنه استقبال هذا البث. وكانت النتيجة السريعة، فقد أراد المسئولون فى شركة وستينجهاوس - الذين لم يعطوا اهتمامًا قط لهواية كونراد - القيمة التجارية للبث. وكما يقول إيريك بارنو فى تاريخ المهم "أنبوبة الجميع" (١٩٧٥):

"إن ما بدت باعتبارها هواية غريبة، أو شكلاً من أشكال النزعة الاستعراضية، أو فى أفضل الأحوال مغامرة دون كيشوتية يقوم بها من يتنبأون بالمستقبل... تم اكتشافها فجأة كمفهوم صوتى يمكن أن يكون صناعة وتجارة، تدر ربحًا من خلال بيع الأجهزة المستقبلة".

وسرعان ما طُلب من كونراد العمل فى بناء أول جهاز بث تجارى، والذى حمل اسم KDKA فى عام ١٩٢٠ (٢٧ أكتوبر)، وماتزال هذه المحطة تعمل حتى الآن.

وفى البداية، ورغم النجاح الفورى للراديو، كان الراديو يعتبر خدمة ضئيلة، الهدف منها هو بيع أجهزة الاستقبال، حيث كان يمكن الربح. وحدث أن "شركة راديو أمريكا" (المنبثقة من شركة ماركونى الأصلية) انضمت مع شركة إيه تى أند تى، وويستنجهاوس، وجنرال إلكتريك، وشركة الفواكه المتحدة (التى اكتشفت مبكرًا أن الراديو مفيد للتواصل مع مستعمرتها الواسعة من المزارع)، لتكوين المجموعة الاحتكارية أر سى إيه (RCA).

ومثل الوسيط ذاته، كان بيع وقت تجارى على الراديو قد تطور سريعًا. وخصصت شركة إيه تى أند تى قطاع "تليفون الراديو" للسوق. ومن أجل الانضمام للإنتاج التجارى دون كسر الاتفاق الاحتكارى، ابتكرت شركة إيه تى أند تى ما أطلقت عليه "راديو الترخيص للغير" فى عام ١٩٢٢ فبدلاً من بث برامجها، قامت المجموعة الاحتكارية بتأجير الأستوديو الخاص بها لمن يريد البث، لذلك كان الأستوديو يشبه "كابينة التليفون"، حيث يدفع مرسل الرسالة ثمن المكالمة. وكانت شركة WEAF فى نيويورك - التى أصبحت لاحقًا حجر الزاوية فى "شركة البث الوطنية" - هى أول شركة

تستفيد من نظام الترخيص للغير. وكان التأثير ضئيلاً في البداية، لكن أصبح واضحًا في النهاية أن الناس لم يكونوا يستمعون فقط، لكنهم يستجيبون أيضًا للإعلانات، وتأكد نجاح البث التجارى.

وطوال الثلاثينيات، والأربعينيات، والخمسينيات، ساد نظام الترخيص للغير بناء البث، فى الراديو في البداية، وبعد ذلك فى التليفزيون. ورغم أن الشبكات والمحطات كانت تنتج بالفعل الكثير من برامجها، فقد كان عملهم الأساسى هو بيع الزمن للمعلنين. وكثيرًا ما اشترى المعلنون مساحات زمنية كبيرة، وأنتجت وكالاتها البرامج، مثل "مغنو إيبانا المتجولون"، و"غجر إيه أند بى"، و"مسرح راديو لوكس"، و"ساعة كوميديا كولجيت"، وما إلى ذلك.

وشيئًا فشيئًا أصبح من الواضح أن هذا الإنتاج يستهلك رأس المال، لذلك فإن من المربح أكثر ترك الفرصة أمام المنتجين المستقلين. وخلال الستينيات، بدأت شبكات التليفزيون فى التركيز على التوزيع، واقتصرت على إنتاج برامج الأخبار والرياضة التى كانت تتطلب إعادة تنظيم مستمرة، بينما تركت برامج الترفيه فى الوقت الرئيسى إلى المنتجين "المستقلين"، ومن المفارقات أن كثيرين منهم كانوا من فروع شركات السينما الكبرى.

لم تتوقف الشبكات فقط عن استهلاك كميات كبيرة من رأس المال فى إنتاج البرامج، لكنها كانت أيضًا تدفع لمنتجى البرامج أقل من تكاليفها. وكان هذا الوضع الغريب ممكنًا بسبب أن القيمة الحقيقية الإجمالية لبرامج التليفزيون الناجحة أكبر بكثير من تكاليف الإنتاج لبرنامج واحد. ويأمل المنتجون فى تحقيق أرباحهم من خلال البيع للمحطات التليفزيونية المستقلة، وتصدير البرامج بعد ذلك.

وحوالى عام ١٩٦٠، عندما انتشر هذا النظام من الاعتماد على المنتجين المستقلين، تغير المحور التجارى لشبكات التليفزيون، فماتزال الشبكات تبيع الزمن للمعلنين، لكنه أصبح يقاس بالدقائق والثوانى فى البث التجارى، وليس ساعات من البرامج. وهكذا، بينما كان المعلن فى عام ١٩٥٢ يستطيع أن يشترى ساعة فى الوقت

الرئيسى للمشاهدة يوم الثلاثاء مساء، لمدة تسعة شهور تالية، حيث يمكنه أن يضع البرامج التي يراها ملائمة لجذب المتفرجين لرسائله الإعلانية، فإنه في عام ١٩٦٠ لم يكن يجد إلا ثلاثين ثانية من الزمن الإعلانى فى برنامج معين، تم إنتاجه بواسطة منتجين مستقلين، وتتحكم فيه الشبكات ذاتها. وهذا النظام الجديد يركز أكثر كثيراً على التصنيف تبعًا لنسبة المشاهدة الجماهيرية - المترجم).

وفي الفترة المبكرة من البث التليفزيونى، كان يمكن للراعى الرسمى أن يمول برنامجًا له جمهور صغير نسبيًا. ولم يكن هدفه بالضرورة هو كسب نقاط فى التصنيف، بل كسب الاحترام والشهرة والتأثير. وهكذا فإن "العصر الذهبى" للتليفزيون تميز ببرامج غير جماهيرية نسبيًا، مثل "قاعة هولمارك للشهرة"، و"ساعة الولايات المتحدة الفولاذية"، و"مسرح دائرة أرمسترونج".

لكن الآن، ومع تحكم الشبكات فى البرامج، أصبحت للعبة التصنيف أهمية كبرى. إن البرامج الفردية ليس فقط هى ما يتم تصنيفه بعناية (إن تكاليف زمن الإعلان فى برنامج عالى التصنيف تباع بسعر أكثر كثيراً من الزمن فى برنامج منخفض التصنيف)، ولكن المتوسط السنوى للشبكة أصبح أيضًا مؤشراً على "النجاح" أو "الفشل". وفي معظم السنوات منذ عام ١٩٦٠، أصبح الفرق فى معدلات التصنيف بين الشبكتين الأولى والثانية (وأحيانًا الشبكة الثالثة) ضئيلاً لدرجة عدم أهميته إحصائيًا، ولكن التأثير النفسى للتصنيف أمراً مستحوذاً، حتى إن الفروق التى بلا معنى بين النقاط يمكن أن يجنى عشرات الملايين من الدولارات من الفرق فى عائدات الإعلان.

ويتفق معظم المشاهدين على أن مزايا شبكة تليفزيون لن تتغير بشكل له دلالته، إلا إذا تم التخلى عن نظام التصنيف أو التقليل من أهميته. ومن غير المحتمل أن مفوضية الاتصالات الفيدرالية أو الكونجرس سوف يعارضان نظامًا يريح الشركات وترضى عنه. ومع ذلك فإن التطورات التقنية تجعل نظام التصنيف الآن باليًا. أولاً، إذا كانت هناك أقلية ذات أهمية من مالكى مسجلات أسطوانات الفيديو، تستطيع استخدام آلتها لتسجيل برنامج ثم مشاهدته فى غير وقته، ليقرروا بأنفسهم "متى" يريدون

مشاهدة برنامج معين، فإن وجود هذه الأقلية قلل من أهمية السباق بين الشبكات نحو التصنيف. وكل برنامج هو فى منافسة مع كل البرامج الأخرى (بالإضافة إلى الشرائط والأسطوانات المسجلة الجاهزة)، وليس هناك من نظام تصنيف يؤكد للمعلن أن برنامجًا معينًا له حظ فى المشاهدة، إن هذا النظام يؤكد فقط أن شخصًا قام "بتسجيل" البرنامج، وأنه قد يشاهد البرنامج لاحقًا أو لا يشاهده. وعلاوة على ذلك، فإن مسجلات أسطوانات الفيديو تسمح الآن للمتفرج أن يُفَوِّت الإعلانات كما يفعل مع الإعلانات وهو يقرأ الصحيفة.

وأخيرًا، فإن ثورة الكيبل فى الثمانينيات غيرت جذريًا معمار صناعة التليفزيون الأمريكى. (كما أن شقيقتها - تليفزيون الفضائيات - كان له أثر أكبر على التليفزيون الأوروبى). وفى بداية الثمانينيات، وضعت "تى فى جايد" قائمة بثلاث شبكات وطنية، وعند نهاية الثمانينيات، وضعت قائمة بأكثر من ثلاثين شبكة. (وخلال عشر سنوات تضاعف الرقم مرة أخرى). وعلاوة على ذلك، فإن هذه شبكات الكيبل الجديدة أصبحت متخصصة، وبدا التليفزيون كوسيط أكثر وأكثر أقرب إلى المجلات، حيث يحاول الناشرون جذب جماعات الاهتمامات الخاصة أملاً فى إيجاد مكان مربح فى السوق.

ومع استمرار عدد شبكات الكيبل فى تزايد، ثم لحق بها نظم القنوات الفضائية فى الولايات المتحدة الذى يقدم مزيدًا من الإمكانات، تدهورت سلطة الشبكات من الناحية الاقتصادية. ومع ذلك، وحيث معظم قنوات الكيبل والقنوات الفضائية تتوجه للاهتمامات الخاصة، فإنه ماتزال هناك شبكات بث تخدم الجمهور العام، وهى التى تجمع قطاعات المجتمع معًا فى نسيج سياسى. (منذ عام ٢٠٠٠، كان نمو جماهيرية قنوات التعليق الإخبارى مثل فوكس نيوز، ثم إم إس إن بى سى، سببًا فى استقطاب الخطاب السياسى الوطنى. وعندما تستمع فقط إلى الناس الذين يتفقون معك فى الآراء، فإنك فى الحقيقة تدعمهم. وقد تنجح برامج الاهتمامات الخاصة عن الطبيعة، والرياضة، والأفلام، لكنها تكون غير مرغوب فيها عندما تكون سياسية، خاصة عندما تتخفى الآراء فى شكل أخبار).

لقد تأسست إن بى سى فى عام ١٩٢٦ باعتبارها فرعًا من آر سى إيه، والتى أقيمت ذاتها كشركة احتكارية مشتركة بين جنرال إلكتريك، وويستنجهاوس، وإيه تى آند تى، وشركة الفواكه المتحدة. وكانت إن بى سى فى الأصل تدير شبكتين إذاعيتين، إن بى سى ريد (الحمراء)، وإن بى سى بلو (الزرقاء)، ولكن فى عام ١٩٤١ قضت قواعد مفوضية الاتصالات الفيدرالية بأن تتخلص إن بى سى من إحدى الشبكتين. وهكذا بيعت إن بى سى الزرقاء لصانع حلويات لايف سيفرز بمبلغ ٨ مليون دولار، لتصبح إيه بى سى. وتأسست سى بى إس فى عام ١٩٢٧ بواسطة شركة أسطوانات فونوغراف كولومبيا، لكن سرعان ما بيعت لصانع السيجار سام بالى، الذى أوكل ابنه فى إدارتها. وبحلول عام ١٩٥٠، كان بالى قد جعل سى بى إس الشبكة الأكثر أهمية، وسيطرت على تصنيفات التليفزيون لسنوات عديدة.

لكن مدير البرامج فى شبكة إن بى سى خلال السنوات الأولى للتليفزيون - سيلفستر إل بات ويفر جونيور (والد الممثلة سيجورنى) - هو الذى أصبح الأكثر إبداعاً فى طابور طويل من مديرى البرامج المهمين الذين جاءوا من بعده. وخلال فترة قصيرة من رئاسته لشبكة إن بى سى تبدأ فى عام ١٩٥٢، ابتكر شكل الحوار/ الأخبار/ المقابلة، والتى كانت رمزًا للوسيط التليفزيونى. وكان البرنامجان - "هذا الصباح" و"هذا المساء" - قد استمرا كأطول برامج التليفزيون عمراً فى التاريخ. (وكان برنامجه الثالث "المنزل" لم يستمر، لكنه أسس نمط البرنامج النهارى الناجح فى فترة تالية). وفى أوائل الستينيات، ارتاد ويفر نظام التليفزيون مقابل المشاهدة، قبل أن يأتى أوانه بزمن طويل، ثم لجأ أخيرًا للعمل فى منصب آمن فى عالم صناعة الإعلان.

وفى أوائل الستينيات، قام رئيس سى بى إس جيمس أوبرى بشراء شبكة "تيفانى" لكى يرفع تصنيفها، بينما ابتكر مايكل دان - المساعد السابق لويفر - قواعد لعبة وضع البرامج والتى ماتزال سارية حتى اليوم. وطوال الخمسينيات والستينيات، سيطرت سى بى إس على حروب التصنيف، وكانت تأتى إن بى سى فى المركز الثانى مباشرة.

وحصلت إيه بي سي على انتصارها الأول في التصنيف في عام ١٩٧٦ تحت قيادة فريد سيلفرمان، الذي كان مديراً تنفيذياً في سي بي إس، وقام بوضع جدول برامج يجذب في الأساس جمهور الشباب. واستمر رائداً في هذا المجال في السبعينيات، وكان مسئولاً عن برامج مثل "لافيرن وشيرلي" و"ملائكة شارلي".

وعندما ضمته إن بي سي في عام ١٩٧٨، فقد سيلفرمان حظه. واستمر كرنيس لثلاث سنوات فقط، وكانت هي الفترة التي شهدت سقوط أقدم الشبكات إلى المركز الثالث. وجاء إنقاذها على يد جرانت تينكر، الذي كان رئيساً سابقاً لشركة إم تي إم. وببرامج مثل "استعراض كوسبي" وهيل ستريت بلوز"، انتقلت إن بي سي إلى المركز الأول، وظلت كذلك حتى عودة سي بي إس لهذا المركز في التسعينيات. وبفضل برامج مثل "ساينفيلد" و"فريندز" و"إي آر"، استعادت إن بي سي صدارتها.

وتضاعفت الفائدة المالية للوصول إلى صدارة قوائم نيلسين عندما غيرت المحطات المحلية ارتباطها بالشبكات بحثاً عن فائز، كما حدث في فترات ريادة كل من إيه بي سي، وإن بي سي. وكانت الحروب التي استمرت ثلاثين عاماً حول التصنيف مهمة بلا شك للشبكات من الناحية المالية، لكن بينما كانت تتصارع فيما بينها، فإن بناء الصناعة كان يتغير جذرياً.

وتعود تقنية الكيبل المحوري إلى أوائل الخمسينيات. وتم ابتكارها من أجل توصيل الإشارات التليفزيونية كان الاستقبال بالبث ضعيفاً فيها. ومع تحرك الكيبل تجريدياً إلى المدن الكبرى في الستينيات، بحث مشغلو الكيبل عن مصادر إضافية للبرامج، فقد كان المشاهد في المدن يريد قيمة أكبر، وليس مجرد استقبال إشارة أفضل. وكان التطور بطيئاً، لكنه كان ممتداً، وتشتت صناعة الكيبل إلى ما يزيد عن أربعة آلاف شركة صغيرة، وكان رأس المال المطلوب لمد الكيبل هائلاً. وبين عامي ١٩٦٠ و ١٩٩٠ كان على الصناعة الوليدة للكيبل أن تبني شبكة من الأسلاك تشبه شبكات التليفون.

وفي عام ١٩٧٥، كان لدى الشركة الإقليمية الموزعة للكيبل، والتي تحمل اسم "هوم بوكس أوفيس"، البصيرة لكي تقدم خدمتها الرئيسية إلى مشغلي أنظمة الكيبل،

فى كل أنحاء البلاد من خلال الأقمار الصناعية. وهكذا ولدت شبكة قومية، بفضل "شبكة الشبكات" التى أتاحتها الأقمار الصناعية الجديدة. وركزت شركة "إتش بى أوه" على الأفلام الروائية الطويلة، وكان لها تأثير عميق على صناعة السينما بالإضافة إلى صناعة التليفزيون فى أواخر السبعينيات، مع التغيرات الجذرية لاقتصاديات هذه الصناعات.

ثم ظهرت شبكات كيبل مرة أخرى عديدة، وكان كل منها مكرسًا لنوعية معينة. وعلى الرغم من أنه كان مطلوبًا من المستهلكين دفع رسوم إضافية للشبكات الرئيسية مثل إتش بى أوه، فإنهم اقتنعوا بأن مشاهدة مواد من هوليوود تستحق دفع تكاليف أكثر. وازدهر الكيبل فى الثمانينيات، عندما زاد الكم من أقل من ٣٠ فى المائة فى عام ١٩٨١ إلى أكثر من ٦٠ فى المائة فى عام ١٩٩١ (فى الوقت ذاته ازدهرت مسجلات قرص الفيديو من أقل من ٨ فى المائة إلى أكثر من ٧٠ فى المائة).

وتأسست فى عام ١٩٨٠ سى إن إن الشبكة القومية الإخبارية، وإم تى فى المكرسة للموسيقى الجماهيرية، وكان ذلك علامة مهمة فى التطور السريع للكيبل التليفزيونى "ذى الاهتمامات الخاصة. وخلال عشر سنوات أصبحت الشبكات عالميتين على نطاق واسع، وقوى أساسية فى تطور "ثقافة العالم الجديدة" (بل فى "النظام العالمى الجديد"). وعندما قامت شبكات البث التليفزيونى بزيادة التجانس فى مناطق أمريكا المتنوعة فى الستينيات والسبعينيات، كما أن التوزيع بالأقمار الصناعية لشبكات سى إن إن، وإم تى فى، وقنوات الكيبل الأخرى، أزال الحواجز الثقافية الوطنية، لحسن الحظ أو سوئه.

وخلال تلك الفترة، تعرض التليفزيون الأوروبى لتغيرات عديدة جذرية، مع وجود نظم تليفزيونية محدودة، وتحت التحكم الحكومى والتى كانت مفتوحة أمام طريقة السوق الحرة. وكان اختراق الكيبل لبعض البلدان الأوروبية - مثل بلجيكا - مهمًا وملحوظًا، لكنه كان فى بلدان أخرى غير موجود من الناحية العملية. وبدءًا من أواخر الثمانينيات، كان بث القنوات الفضائية مباشرة إلى المنازل يقدم وسيلة بديلة أرخص

وأسرع لنظم الكيبل التى تتطلب استثمارات كبيرة. وخلال أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات، أنجزت شبكة تليفزيون سكاى التى يملكها روبرت ميردوك (التى أصبح اسمها بى سكاى بى) للمملكة المتحدة ما استغرقه مشغلو الكيبل المستقلون العديدون طوال ثلاثين عامًا فيما تم من إنجاز فى الولايات المتحدة. لقد كانت البلدان الأوروبية تناضل منذ الحرب العالمية الثانية ضد القوة التى لا تقاوم للثقافة الجماهيرية الأمريكية، لكن البلدان الأوروبية شعرت الآن تحت قصف توزيع القنوات الفضائية أنه ليس هناك نظام دفاعى "لحرب النجوم" يمكن أن يكون فعالاً فى هذه المقاومة. ومع ذلك فإن العديد من المشاهدين ينسبون إلى التوزيع التليفزيونى العولمى فضل الإسراع بنهاية الحرب الباردة.

وطوال الثمانينيات والتسعينيات، استمرت شبكات البث فى فقدان نصيبها من السوق. وتغيرت إدارة وملكية الشبكات التقليدية الثلاث على الأقل لمرة واحدة. فانتقلت ملكية إيه بى سى إلى "بث مدن العواصم" المالكة لمحطات محلية فى ربيع عام ١٩٨٥، وانتقلت إدارة سى بى سى من ويليام العجوز إلى لورانس تيش بعد شهور قليلة، وعند نهاية العام أعلنت جنرال إلكتريك أنها سوف تشترى إن بى سى وشركتها الأم أر سى إيه. وبالاستفادة من هذه التغيرات، قام روبرت ميردوك بتأسيس "بث فوكس" فى عام ١٩٨٦ وفى عام ١٩٩٥ تغيرت ملكية شبكتين من الشبكات التجارية الأربع، فاندمجت "مدن العواصم"/ إيه بى سى مع ديزنى، واشترت وستينجهاوس شبكة سى بى إس. (وفى عام ٢٠٠٠ بيعت سى بى إس إلى فياكوم التى يملكها سومنر ريدستون Sumner Redstone).

وفى عـام ١٩٩٢ عـانت كل من إيه بى سى، وسى بى إس، وإن بى سى، من الخسائر للمرة الأولى، عندما فشلت فى التلاؤم فى الزمن المناسب مع الواقع المتغير. وخلال ذلك، فإن شبكات الكيبل التى حصلت على حصة واحدة من السوق استطاعت تحقيق الربح، بامتلاكها لمصدر إضافى من الدخل من رسوم الترخيص من مشغلى أنظمة الكيبل (والتى تتراوح بين ٢٠ سنتًا و ٢ دولارات كل شهر لكل مشترك).

ووجد مشغلو الأنظمة الذين يملكون عدداً محدوداً من القنوات والمحاصرين بشبكات جديدة، والأحرار فى اختيار المادة التى يبثونها، فى موقف التحدى للشبكات التقليدية على السلطة والتأثير. وبحلول عام ١٩٩١، كان جون مالون (رئيس تى سى آى أو تليكومينيكشان إنك)، يتحكم في أكثر من تسعة ملايين جهاز تليفزيون منزلى أمريكي، ليحتل مركز الصدارة فى تشغيل نظام الكيبل. وفي أواخر عام ١٩٩٢ أعلن مالون أنه سوف يعيد بناء نظمه لكى تستوعب ما يزيد على ٥٠٠ قناة. وتزامن إعلان مالون مع مصادفة تولى بارى ديلر - أحد مسئولى هوليوود الكبار - قناة التسويق كيو فى سى (التى كان يدعمها مالون)، وكان ذلك علامة على الاهتمام الجديد بالتليفزيون "التفاعلى". لكن مالون لم يستطع قط إنجاز نظام الخمسمائة قناة، ليتراجع تأثيره على صناعة التليفزيون بعد سنوات قليلة. (بعد أن فقد ديلر مناقصته لشراء باراماونت أمام سومنر ريدستون، باع حصته فى كيو فى سى ليملك - مرة أخرى بدعم من مالون - على سلسلة من المحطات التليفزيونية المعروفة باسم "سيلفر كينج" لتكون قاعدة جديدة لما كان يأمل أن تكون شبكة البث الخامسة. وأضاف بعد ذلك إليها "شبكة التسوق المنزلى"، و"تيكيتمساستر"، و"شبكة يو إس إيه").

لقد كان مالون يرى الالتقاء القريب بين التليفزيون ونظم الاتصالات، ليحاول دمج تى سى آى مع بيل أطلانطيك فى عام ١٩٩٣ وفشلت الصفقة، لكنه فى محاولة ثانية نجح فى الاندماج مع إيه تى أند تى فى عام ١٩٩٨ وكان الاجتماع فى النهاية بين صناعتى التليفون والتليفزيون أمراً حتمياً، خاصة بعد مرسوم "الاتصالات عن بعد" لعام ١٩٩٦ - والذى طال الجدل حوله - والذى أعطى الاهتمامات الاقتصادية بالكيبل والتليفون ضوءاً أخضر لكى تمضى فى طريق الاندماجات والملكية. وكان هذا المرسوم يعتبر تحريراً للقوانين السارية بما يزيد التنافس، وسرعان ما كان له أثره المعاكس عندما أعلنت خمس من سبع "بيبى بيلز" اندماجات، والتهمت شركات كبرى - التى تحررت مؤخراً من قيود الملكية - مئات من محطات التليفزيون والراديو المحلية، وعشرات السلاسل الأصغر. وخلال ذلك تحول وعد مالون بموجة عريضة من التليفزيون إلى النسيان، ليتحول أيضاً اهتمام صناعة الكيبل إلى فرص لخدمة الإنترنت والتليفون.

وفي عام ٢٠٠٢ قام برايان روبرتس - منافس مالون السابق - بملكية الموجة العريضة من إيه تي أند تي. وهكذا أصبحت شركته كومكاست أكبر شركة تقدم خدمة الكيبل الأمريكية بما يزيد على ٢٢ مليون عميل.

ومع اختفاء مؤسسي التليفزيون عن الساحة، ليحل محلهم رجال أعمال مثل مالون وميردوك، واندماجات كبرى مثل تايم وارنر مع ديزني، فقد كان هناك قادم جديد حافظ على الشرارة متوقدة.

لقد اشترى تيد تيرنر محطة أطلانطا يو إتش إف المحلية في عام ١٩٧٠، وجعلها تستمر بمزيج من الأفلام والرياضة (وكان قد اشترى أسهمًا في فريقين محليين). وعندما انطلقت إتش بي أوه، بدأ تيرنر توزيع دابليو تي بي إس (أسميت فيما بعد دابليو تي سي جي) عبر الأقمار الصناعية، لتصبح أول "محطات سوبر"، أي محطات محلية توزع عبر الأقمار الصناعية على نطاق أمريكا.

وأصبح قوة فورية في عالم الكيبل. وأضاف إلى أسطورته الشخصية فوزه بكأس أمريكا في عام ١٩٧٧ بيخته الخاص "كوراجيوس". وتغاضى عن حكمة الصناعة التقليدية ليؤسس في عام ١٩٨٠ شبكة سي إن إن، التي كانت تالية لشبكة إم تي في الأكثر تأثيراً في الثمانينيات. ثم أنشأ شبكة أخبار ثانية، هي إتش إن إن، في عام ١٩٨٢ ليمنع المنافسة. وبحلول عام ١٩٨٥ تم التعامل معه بجدية عندما أعلن عن أنه قد يشتري سي بي إس.

وبعد عام كان تيرنر أصبح أكثر في شرائه لشركة إم جي إم، فاشترى الأستوديو السينمائي العريق في مارس ١٩٨٦، واحتفظ بمكتبة الأفلام، وباع الباقي (كانت تلك الصفقة سببًا في شبه إفلاس لشركته، كما فقد التحكم في مشغلي نظام الكيبل). وبحلول عام ١٩٨٨ أصبحت استراتيجية تيرنر واضحة، حين بدأت شبكة تي إن تي - رابع شبكة كيبل لديه - البث، اعتماداً على مكتبة إم جي إم الكبيرة. وتم طبع نسخ جديدة للبث التليفزيوني، ليتم تقديم أعاجيب تكنيكلر القديمة، والتصوير السينمائي بالأبيض والأسود في مقاس ٣٥ مم، لجيل كامل جديد. لكنه لم يتوقف هنا، فقد

استخدم تقنية الكومبيوتر المتطورة من أجل "تلوين" العديد من كلاسيكيات الأبيض والأسود من الثلاثينيات والأربعينيات، مفترضًا أن ذلك سوف يجعلها أكثر قبولاً لدى متفرجي التليفزيون. وتسبب هذا التلوين فى إثارة ضجة كبيرة، عندما احتشد صناع الأفلام لحماية تراثهم. واستمر تيد تيرنر في صعوده كأحد أساطين وسائل الإعلام، عندما تزوج من جين فوندا فى عام ١٩٩١، وليس هناك فى الأزمنة المعاصرة من استمر فى بهاء هوليوود القديم، والمغامرة فى المشروعات، كما فعل تيرنر، وكما فعل أيضًا مع فريق أطلانطا بريفز للبيسبول الذى يملكه.

وفي عام ١٩٩٥، وبعد خسارته مرة أخرى لشراء سى بى إس (بسبب أصحاب الأسهم المهتمة بالكيبل والمسيطرة على مجلس إدارة شركته)، باع تيرنر شركته لشركة تايم وارنر مقابل ٧,٥ مليار دولار. وكان ذلك توقيتًا سيئًا، فقد اشتبكت تايم وارنر فى هوجة الإنترنت فى أواخر التسعينيات، واندمجت مع إيه أوه إل لصاحبها ستيف كيس فى أسوأ لحظة ممكنة فى عام ٢٠٠١، عندما انتهت هذه الهوجة. وهكذا فإن آخر أساطين الأفلام العظام انتهى إلى أن يصبح لاعبًا مساعدًا فى انهيار شائن لمجموعة الشركات.

التليفزيون : الفن

يمكننا بشكل عام أن نحدد عددًا من فترات تاريخ التليفزيون من خلال أنماط هذه الفترات. وتتميز أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات بالمنوعات، عندما استوعب الوسيط الجديد بسرعة أعدادًا كبيرة من ممثلى مسرح الفودفيل الذى تقدمت بهم السن، وتحولت برامج الكوميديا والمنوعات الإذاعية كاملة إلى الوسيط الاكثر ربحًا. لقد كانت تلك هى فترة إيد سوليفان Ed Sullivan، وميلتون بيرل Milton Berle، وجاك بينى Jack Benny، وبيرنز وألين Burns & Allen، وجاكى جليسون Jackie Geason، وسيد سيزار Sid Caesar، وهذا الأخير اشترك مع إيموجين كوكا، وميل بروكس، وكارل

راينر، وهوارد موريس في خلق واحد من أقدم وأنجح البرامج التليفزيونية، وهو "استعراض الاستعراضات"، من إنتاج ماكس ليبمان Max Liebman.

وكفنان مبدع في تلك الفترة بعد سيزار، جاء إيرني كوفاكس Ernie Kovacs، الذي بدأ في محطات محلية في نيويورك وفيلادلفيا، وتوفي في عام ١٩٦٢، ربما قبل أن يحقق إمكاناته الكاملة، وكان الفنان التليفزيوني الأكبر إبداعًا في الخمسينيات. وكانت أعماله تدرك تمامًا التقنية الجديدة الغريبة للوسيط الجديد، كما كانت تستبق التطورات اللاحقة فعالم الفيديو المستقل.

وفي وسط الخمسينيات تحول التليفزيون - مثلما فعلت السينما قبله - إلى مشروعات أكثر احترامًا، عندما حاول أن يؤسس سمعة أكثر نضجًا. وتتميز هذه الفترة - مراهقة التليفزيون - بالدراما الحية الجادة وغير المسلسلة، مثل "مسرح فيلكو"، و"أستوديو وان"، و"مسرح كرافت التلفزيوني"، و"بلاي هاوس ٩٠". وكان رد الفعل النقدي أن تلك هي "العصر الذهبي" للدراما التليفزيونية، ومع ذلك فإنه يمكن القول إن السمة المسرحية لتلك الأعمال جعلت التمثيليات لا تستخدم كل الإمكانات التليفزيونية. وخلال تلك الفترة، حقق كتاب ومخرجو التليفزيون بعض المكانة الجماهيرية. واستطاع بادي تشايفسكي Poddy Choyefsky، وريجينالد روز Reginald Rose، وتاد موسيل Ted Mosel، وروبرت ألان أرثر Robert Alan Aarthar، وورد سيرلينج Rod Serling، وفرانك دي جيلروي Frank. D. Gillroy، وآخرون، شهرة ككتاب لهم مكانتهم، بينما مضى آخرون مثل جون فرانكينهايمر Jhon Frankenheimer، وفرانكلين شافنر، وسيدني لوميت، وآرثر بين، إلى حياة فنية ناجحة في عالم الأفلام الروائية الطويلة.

وكان ظهور شريط الفيديو في أوائل الستينيات، إلى جانب التحول المستمر من إنتاج الشبكات إلى إنتاج الوكالات الخارجية، علامة على نقطة تحول في تاريخ التليفزيون. وخلال تلك الفترة، طور التليفزيون الأمريكي مزيجًا من الأشكال التقليدية

كما نعرفها اليوم. وتوسع إنتاج تغطية الأخبار والقضايا العامة، والبرامج المحترمة. وأصبحت التغطية الرياضية المربحة أكثر شيوعًا وجماهيرية مع مزيد من الإتقان التقني. وساعدت إمكانية إعادة تشغيل ما تم تسجيله على الفور، والحركة البطيئة، وإيقاف الحركة، في تحقيق تأثير الرياضيات الاحترافية لدرجة أن الملاعب الرياضية كان عليها في النهاية أن تقدم لجمهورها شاشات فيديو. وتشكلت فرق جديدة كرد فعل لهذا الاهتمام المتزايد. وأصبحت رياضة الفوتبول رمزًا للاختيار بالنسبة السياسيين. وأرتادت شخصيات عالم البرامج الحوارية في الخمسينيات، مثل آرثر جودفرى، وديف جاروای، وستيف ألين، وجاك بار، وأصبحت هذه البرامج شكلاً تليفزيونيًا سائدًا مع ظهور جونى كارسون في عام ١٩٦٢، والعديد ممن قلدوه. وتأسست برامج الحوار، والمسابقات، وأوبرا الصابون، باعتبارها البرامج النهارية السائدة.

وخلال ذلك، استقرت برامج الترفيه في أوقات المشاهدة الرئيسية، في شكل مزيج من نصف ساعة كوميديا، ومسلسلات الدراما والأكشن وطولها ساعة، على النحو الذى نعرفها بها اليوم. لم يكن التليفزيون هو الذى اخترع هذه الأشكال، فهذا النوعان من البرامج هما من أبناء أشكال الراديو السائدة، بل إننا يمكن أن نجد لها جذورًا أقدم في أفلام الكوميديا من بكرتين، وأفلام الأكشن من ستين إلى خمس وسبعين دقيقة التي تعرض في برامج مكونة من فيلمين. لكن هذه الأشكال اتخذت معنى جديدًا في التليفزيون.

وكان برنامج جاك ويب "الشبكة"، وبرنامج لوسيل بول وديزى أرناز "أحب لوسى"، نموذجين أساسيين في الخمسينيات. وأسس ويب مفهوم التوحد القوى مع البطل، وأهمية التصوير في المواقع الحقيقية، في مسلسله المهم ذى الأسلوب "الواقعي" حول عمل الرقيب فرايداى في إدارة شرطة لوس أنجلس. وأسست لوسيل بول مع أرناز القواعد الأساسية لإنتاج "كوميديا الموقف" بالتصوير أمام جمهور حى، وبثلاث كاميرات في وقت واحد. ويعود هذا التكنيك باستخدام ثلاث كاميرات إلى التجارب

المبكرة للتليفزيون فى الثلاثينيات، لكن بول وأرناز كانا أول من أدرك هذا المونتاج التليفزيونى الفورى فى "الزمن الحقيقى" (حيث يراقب المخرج كل الكاميرات، ويتخذ قرارات فورية حول اختيار صورة منها)، وكيف أن المونتاج يمكن أن يجتمع مع المونتاج التقليدى الذى يُجرى بعد التصوير.

وكما أن العديد من أفضل أفلام هوليوود قد صُنعت فى الثلاثينيات، قبل أن يدرك الناس أنهم يبتكرون أشكالاً سردية سوف تبقى طوال ستين عامًا، كذلك فإن أفضل البرامج التليفزيونية الأمريكية تعود إلى أوائل الستينيات، عندما تم لأول مرة تأسيس الأنماط التى سوف تصبح ذات أسلوب خاص وشكل صارم. وبشكل عام فإن برامج الأكشن والدراما نظمت نفسها طبقًا للمهن (وكان تأثير جاك ويب مهمًا فى هذا المجال). لذلك كانت أنماط الشرطة والمخبر السرى من نوع الأكشن (كذلك معظم الويسترن)، والأطباء، والمحامين، والمعلمين، وبرامج المهن الأخرى التى تعتمد على الفكرة. وحتى الموظفون، والممرضات، والسياسيون، كانت لهم برامجهم الخاصة بهم - وإن لم تستمر فترة طويلة - فى منتصف الستينيات.

وكان أفضل البرامج التليفزيونية هى التى تم إنتاجها فى نيويورك، ويبرز من بينها برنامج هيربرت برودكين "المدافعون" (أى جى مارشال وروبرت ريد فى دور محامين)، وديفيد سوسكيند "الجانب الشرقى، الجانب الغربى" (جورج سى سكوت وسيسلى تايسون كموظفين). وعلى النقيض من أغلب البرامج المنتجة فى لوس أنجلس، فإن برامج نيويورك كانت أكثر أصالة، وكانت أكثر ميلاً لاستخدام مواقع التصوير الحقيقية، ومكتوبة جيداً، ورسم دقيق للشخصيات، كما كانت أكثر سخرية، واستفادت كثيرًا من المجموعة الكبيرة للممثلين فى نيويورك، بينما كانت برامج هوليوود فى ذلك الوقت لا تملك شيئًا إلا النجوم الصغار (من الجنسين). (استطاعت دراما المهن فى نيويورك الاستمرار لأكثر من ثلاثين عامًا، ومازالت تُظهر نفس السمات فى التسعينيات والعقد الأول من القرن الحادى والعشرين، مثل "القانون والنظام").

وإذا كان رجال الشرطة والأطباء يمثلون المهن السائدة فى البرامج التليفزيونية، فهناك أسباب قوية لذلك. وكما أشار سونى جروسو - المخبر السابق فى نيويورك، وتحول ليكون كاتبًا ومنتجًا تليفزيونيًا - فإن المستشفيات وأقسام الشرطة هى الأماكن التى تدور فيها القصص الدرامية المعاصرة. وكنتيجة لذلك، فإنها تصلح كأماكن ممتازة لمسلسلات تبحث دائمًا عن حبكات.

وعندما انتهت الستينيات، ومع بدء أستوديوهات السينما فى ممارسة تأثير أكبر، اختفى الإنتاج التليفزيونى المصنوع فى نيويورك. وفى أواخر الستينيات، استقر التليفزيون الأمريكى على مجرى بليد: فقد بدأت لعبة التصنيف وأصبحت أكثر تعقيداً، فقد أصبحت البرامج أقل إثارة للاهتمام، ليس لها من دور إلا جذب جماهير كبيرة. وخلال الفترة القصيرة لمدير البرامج جيمس أوبرى فى سى بى إس، قام بتأسيس أسلوب تلك الفترة، وكان الهدف هو جذب القطاع الأكبر من الجمهور. ولوصف كوميديا التليفزيون فى منتصف الستينيات، يكفى أن نذكر أسمًا واحداً فقط من أكثر البرامج نجاحًا فى تلك السنوات، وهو برنامج أوبرى "عوام بيفرلى".

وخلال تلك الفترة، اكتسب مفهوم "توالد الأجزاء التالية" قبولاً واسع النطاق. فإذا كان برنامج ما ناجحًا، فبسبب عناصره، وليس بسببه ككل. وكنتيجة لذلك، يمكن نسخ هذه العناصر ومضاعفتها، وإعادة ترتيبها قليلاً، ثم ضمها معًا مرة أخرى لصنع برنامج ناجح تالٍ لقد بدأ التليفزيون فى استنساخ نفسه. فإذا كان مسلسل "عوام بيفرلى" يدور حول أهل الريف فى المدينة، فإن مسلسل "الفدادين الخضراء" يدور حول أهل المدينة فى الريف. ومع حلول أواسط التسعينيات، تحول مفهوم توالد الأجزاء التالية إلى مفهوم "المحاكاة غير الصريحة"، التى تقلد دون البرامج الناجحة، وأثبت هذا المفهوم جاذبية خاصة للشبكات الجديدة الوليدة، والتى كانت تسعى حثيثًا لملء وقت المشاهدة الرئيسى.

وفى أواخر الستينيات، بدأت نهضة التليفزيون على نحو ما شهدته السبعينيات، من خلال برامج الستين دقيقة، مثل "الضحك" و"ساعة كوميديا الإخوة سموذرز"،

والذين تناولا أعمالاً فكاهية حول أحداث جارية، لكنهما ولأسباب مختلفة اختفيا بسرعة. وبرنامج أن "الضحك" قام بتكوين مجموعة ثابتة من الممثلين الكوميديين المهمين، فقد كانوا أطول كثيرًا بالنسبة لزمنه. أما البرنامج الثانى "الإخوة سموذرز" فقد أسس شهرته باعتباره ثوريًا سياسيًا، من خلال فصول تمثل تحديًا للشبكات، مثل قراءة "إعلان الاستقلال" كاملاً على الهواء.

وفى عام ١٩٧٠ بدأ برنامجان أسسا أسلوبًا جديدًا لكوميديا الأحداث الجارية: "استعراض مارى تايلر مور" و"الكل فى العائلة" (الذى كان إعادة صنع للبرنامج البريطاني الجماهيرى "لن نفترق حتى الموت"). وخلال خمس سنوات توالد عن هذين البرنامجين حوالى ١٢ إلى ١٥ برنامجًا محاكيًا على جداول برامج الشبكات. ومنذ الخمسينيات، تمت الإشارة إلى هذه البرامج باعتبارها "كوميديا موقف"، لكن هذا العنوان كان مضللاً. فقد كان اهتمامها الحقيقى – مثل مسلسلات الأكشن والدراما – هو مجموعة الشخصيات، وليس مواقفها. وليس هناك ما هو مضحك أصيل حول حياة العائلة من الشريحة المنخفضة للطبقة الوسطى فى حى كوينز، مثل "الكل فى العائلة"، أو حول امرأة غير متزوجة تعمل فى برنامج إخبارى تلفزيونى فى مينيا بوليس، مثل مارى تايلر مور". ومع ذلك فإن هناك ما هو مضحك حول شخصيات أسستها كارول أوكونور، ومارى تايلر مور، وشركاؤهما، ومجموعة الممثلين. ومرة أخرى كان ذلك تكرارًا لما حدث فى الراديو: لقد كان المهم هو الشخصية. (قدم "الكل فى العائلة" درسًا مهمًا عن الشخصية فى كوميديا الموقف. ففى حلقة البداية كانت شخصية إيديث بانكر – التى مثلتها جين ستيبلتون – مختلفة تمامًا عن الشخصية التى اشتهرت فى الحلقات التالية بالسمات غير المكترثة، أما فى الحلقة الأولى فكانت أكثر ذكاء وسخرية، وواثقة تمامًا فى نفسها أكثر من اللازم، حتى إنها قد لا تصلح لإثارة الضحك فى بقية الحلقات).

وأهمية الشخصيات أكثر من الحبكة، أو الموقف، أو الحدث، واضحة فى مسلسلات الأكشن، والتى تبدو فى ظاهرها تدور أساسًا حول الحدث. وعلى سبيل المثال فإن أنجح أبطال مسلسلات المخبر السرى فى السبعينيات كانت "كولومبو" (بيتر

فولك) وكوجاك (تيللى سافالاس)، وجيم روكفورد (جيمس جارنر) في "ملفات روكفورد".
وفي مسلسلات أحدث مثل "ملفات إكس" (١٩٩٣-٢٠٠٢)، استمرت في هذا السياق ذاته. ليس المهم هو ما تفعله الشخصيات، وليس ذلك هو ما يجذب المتفرجين لانتظار الحلقات طوال الأسبوع، وإنما المهم هو الشخصيات ذاتها. وربما كانت هذه الشخصيات الغريبة غير صالحة للمسرح أو السينما، لكنها قدمت تجربة تليفزيونية مهمة ومتفردة. إننا ننتظرها من أسبوع لأسبوع لأننا نعرف ما سوف تفعله.

والوحدة الأساسية للتليفزيون ليست هي البرنامج وإنما المسلسل، الذي يعطي التليفزيون مزية في بناء الشخصية، يتفوق فيها التليفزيون على الوسائط الأخرى، ربما فيما عدا الرواية المنشورة على حلقات. وهذا أيضًا هو السبب في أن التليفزيون ليس وسيطًا للقصص، بقدر ما هو وسيط حول الطبائع والأجواء. إننا ننتظر الحلقة ليس لكي نعرف ما يحدث (لأن نفس الأشياء تحدث دائمًا)، وإنما لكي نقضي وقتًا مع الشخصيات. ومع التسعينيات كان مسلسل "ساينفيلد" يتم ترويجه باعتباره يدور حول "لا شيء"، وكأن ذلك شيء يتفرد به هذا المسلسل. لكن الحقيقة أن كل كوميديا الموقف تدور حول "لا شيء" - فالمهم فقط هو الشخصية.

إن التليفزيون ليس فقط مجهزًا على نحو أفضل من الوسائط الأخرى لتناول التطورات المرهفة الشخصية، لكنه أيضًا على العكس مجهز على نحو أضعف لتوالي العناصر الدرامية الأساسية. ولأن التليفزيون أقل تركيزًا بكثير من السينما (إنه يعطينا معلومات بصرية وسمعية أقل)، فإن مسلسلات الأكشن والإبهار تظهر على شاشة التليفزيون على نحو أضعف من قاعة العرض السينمائي. ولأن التليفزيون أقل حميمية بالتأكيد من قاعة العرض السينمائي، فإنه لا يستطيع تناول الدراما العالية للأفكار والمشاعر.

ومع ذلك فإن هناك عاملاً يمنع المسلسلات الأمريكية من أن تصل إلى الإمكانات الكاملة فيما يخص الشخصية: فحتى الآن، فإنها ذات نهاية مفتوحة، والمسلسل الناجح هو الذي يستطيع أن يستمر إلى الأبد. والنتيجة أن شخصيات المسلسلات - مثلها مثل

شخصيات لويجي بيرانديللو - يمكن أن تتجمد في لحظة أبدية، ولا تتطور أبداً، ولا تتغير أيضاً. والمسلسل الناجح هو ببساطة ما يملك فرصة كبيرة للربح لدرجة أنه لا ينفتح أمام الجوانب الجمالية والدرامية، حتى عندما يصبح واضحاً تماماً للجميع - من المتفرجين إلى الممثلين إلى المسئولين التنفيذيين - أنه تجاوز الهدف من صنعه.

والمسلسل الإذاعي التليفزيوني الذي استمر لخمسة وعشرين عاماً "دخان البنادق" قد تم إلغاؤه في منتصف السبعينيات، ليس بسبب أن شخصيات كيتي، ودوك، ومات ديللون، قد فقدت جاذبيتها، وإنما لأن المسئولين التنفيذيين في الشبكة قرروا أن الويسترن يجذب جمهوراً ريفياً من الطبقة الوسطى، لم يكن جذاباً للمعلنين. واستمر آرشي بانكر وزوجته، بينما ترك أطفاله المسلسل. وقام المنتجان نورمان لير وباد يوركين بقتل إديث في الحلقة الأولى من موسم ١٩٨٠ وضحيا بها لأسباب أخرى. وأكمل "في صحتك" أحد عشر موسماً في عام ١٩٩٣ (وهذا رقم قياسي بالنسبة لكوميديا موقف) على نحو جماهيري كما بدأ قبل عقد كامل.

وهناك بعض المسلسلات الكوميدية الناجحة تجنبت جزئياً فخ النهاية المفتوحة بخلق العديد من المسلسلات المشابهة، وكل منها غير موقف المسلسل الأصلي. وهناك ممثلان مساعدان من "ماري تايلر مور" (فيليس وروداً) حصلا على مسلسلات لهما في منتصف السبعينيات. وكان "الكل في العائلة" - وهو ذاته إعادة لمسلسل - هو الذي تولد عنه مسلسل "عائلة جيفرسون"، و"مود"، والذي تولد عنه "أوقات طيبة" (ولذلك فهو رابع جيل من المسلسل). وأخيراً فإن المسلسل ولد نفسه في "قصر آرشي بانكر". وفي التسعينيات تولد "فريزر" عن "في صحتك" (رغم أنه لا يشترك في أي من عناصر المسلسل الأصلي، فيما عدا شخصية فريزر).

لقد كنا نتحدث بالطبع عن الزمن الرئيسي للمشاهدة في تليفزيون الشبكات. ولعل الابتكار المحوري للسبعينيات في التليفزيون الأمريكي كان "سهرة السبت على الهواء"، وهو "التجربة" التي جعلت وقت آخر الليل مربحاً لشبكة إن بي سي في يوم السبت، مثل بقية أيام الأسبوع التي تقدم برنامج جوني كارسون الشهير. ومثل البرامج

المشابهة السابقة مثل "استعراض الاستعراضات" و"الضحك". قدم "سهرة السبت على الهواء" مساحة عريضة لمجموعة من الممثلين لتقديم اسكتشات، كما تناول - مثل "سموذرز" - قضايا جارية بحس فكاهى ساخر.

وبداية من عام ١٩٧٥، سرعان ما جذب البرنامج جمهور الشباب، وظل هذا هو الحال طوال أكثر من جيل. وكان هذا البرنامج - الذى يذاع على الهواء - حقيقة متميزة لأواخر السبعينيات، وأدى ذلك إلى سمة الارتجال التى لم تكن تشاهد طوال ما يزيد على عشرين عامًا على شبكات التليفزيون. كما قدم أيضًا أفضل أنواع الفكاهة فى أمريكا، بعضها له علاقة بأمور عامة، والبعض الآخر يكتفى فقط بأن يكون مضحكًا. وأصبح هذا البرنامج هو الملجأ الأخير لتقاليد الفودفيل التى ميزت السنوات الأولى من القرن العشرين. وطوال ما يزيد على ثلاثين عامًا، ومع قدوم ممثلين إلى البرنامج ورحيلهم عنه، وضع "سهرة السبت على الهواء" أولويات الثقافة الجماهيرية، وظهر فيه ممثلون مثل تشيفى تشيز، وجون بيلوشى، ودان أكرويد، وبيل موراى، وجيلدا رادنر، وإيدى ميرفى، ومايك مايرز، وآدم ساندلر، وويل فيريل، والذين واصلوا نجاحهم فى عالم الأفلام الروائية الطويلة.

كما كان هناك إبداعان آخران ميزا السبعينيات: الدراما التسجيلية، ومسلسلات الحلقات القليلة. والفيلم المصنوع للتليفزيون (أو "فيلم الأسبوع") كانت له جذوره فى السينما، وليس فى التليفزيون. فبينما كانت الشبكات متعطشة للأفلام، تحولت فى بداية الستينيات إلى قوائم الماضى الطويلة للأفلام الهوليودية، بعد إعادة مونتاجها بسبب اختلاف العصر والرقابة، لذلك كانت أفلام السينما مادة ثابتة للتليفزيون طوال ذلك العقد، وكان لها قيمتها حيث إن لها شهرة سابقة. وعندما بدأ المخزون فى النفاد، ومع تحول منتجى السينما إلى موضوعات بدت غير ملائمة للتليفزيون، تحولت الشبكات إلى إنتاج أفلامها بنفسها.

وكانت المشكلة بالنسبة للأفلام المصنوعة للتليفزيون أنها - على عكس الأفلام التى تعرض فى دور العرض - كانت تذاع دون أن تدعمها دعاية كبيرة. واكتشفت حلاً ذكيًا

لهذه المشكلة. وبالاستفادة من التوحد المتفرد بين الخيال والواقع، الذى يميز التجربة التليفزيونية، طور المسئولون فى التليفزيون "الدراما التسجيلية"، وهى فيلم مصنوع للتليفزيون يعتمد بشكل أو بآخر على الأحداث المعاصرة والتاريخ، ويتناول موضوعات معروفة مسبقًا لدى المتفرجين، وبذلك فإن لها دعاية جاهزة بمعنى من المعانى.

وكان فيلم "صواريخ أكتوبر" (١٩٧٤) تناولاً دراميًا لأزمة الصواريخ الكوبية فى عام ١٩٦٢ خلال فترة رئاسة كيندى، وكان من أوائل هذه الأفلام. أما فيلم "الخوف فى المحاكمة" (١٩٧٥) فكان دراسة عن وضع المعلق الشهير جون هنرى فولك فى القائمة السوداء بواسطة سى بى إس، وهو ما أعطى هذا النمط سمة لطيفة من نقد الذات. وفيلم "أغنية برايان" (١٩٧١) كان قصة حقيقية حول صراع لاعب الفوتبول مع السرطان، وبذلك استغل اهتمام الجماهير بالمرض، وأيضًا بهوس الجماهير بالرياضة. وبالطبع كان الأب الروحى للدراما التسجيلية هو أورسون ويلز وبرنامجه الإذاعى التاريخى "حرب العوالم" (١٩٣٨)، والذى استخدم تقنيات تسجيلية تشبه واقع الحياة لدرجة أن آلاف المستمعين تصوروا فعلاً أن سكان المريخ يغزون كوكب الأرض.

أما التطور الثانى المهم فى أواخر السبعينيات فكان مسلسل الحلقات القليلة. فبعد تجارب عديدة مع فيلم التليفزيون المكون من جزأين أو ثلاثة أجزاء، مثل "كيو بى ٧"، حققت شبكة إيه بى سى بنجاح استثنائى فى تصنيف المشاهدة مع إذاعة مسلسل أليكس هالى "جذور" فى أواخر يناير ١٩٧٧، فى سبع ليالٍ متتالية. وكانت إدارة الشركة لا تؤمن كثيرًا بالمسلسلات قليلة التكاليف، حتى إنها كانت تذيع فى الفترات الراكدة (هى بشكل عام نوفمبر، وفبراير، ومايو، وهى التى لا تؤثر كثيرًا على تصنيف مشاهدة الشبكة أو المحطة المحلية. وتقوم الشبكات بمساعدة قنواتها التابعة بوضع برامج جذابة فى تلك الفترات). وحقق "جذور" نجاحًا استثنائيًا، واستطاعت سبع حلقات من حلقاته الثمانية الوصول إلى قائمة العشرة برامج التليفزيونية الأكثر مشاهدة طوال التاريخ.

وبعد أكثر قليلاً من العالم، عرضت إن بى سى "هولوكوست" - الذى يأخذ موضوعه من المأساة التاريخية الهائلة - ليؤدى إلى جدل بين الملاحظات النقدية وتصنيفات المشاهدة. كما أن إذاعة الجزأين الأول والثانى لعمل فرانسيس كوبولا "الأب الروحى" فى التليفزيون، مع بضع دقائق من مادة إضافية أعيد مونتاجها فى ترتيب زمنى خلال أربع أمسيات فى نوفمبر ١٩٧٧، كانت هذه الإذاعة علامة مميزة أيضًا. وبحلول الثمانينيات كان المسلسل ذو الحلقات القليلة قد تأسس كشكل تليفزيونى

كما أن هذا النوع من المسلسلات ملأ المساحة بين الساعة ونصف زمن الفيلم المصنوع للتليفزيون، والمسلسلات التى لا تنتهى ذات الأسلوب الأمريكى. ويمكن لمادة اشتراها التليفزيون (أو فيلم عرض فى دور العرض) أن تصاغ الآن فى أشكال عديدة ذات أطوال وأجزاء مختلفة. وما يربط هذه الأشكال - ويفرق بينها وبين الأشكال التقليدية - هو أسلوبها المسلسل، حيث تتطور قصصها، وتبدو نهايتها واضحة.

وسارت البرامج الدرامية الأخرى خلال الثمانينيات والتسعينيات فى هذا المسار، لتطور الشخصيات من حلقة إلى أخرى. ومن أهم هذه البرامج كان مسلسل ستيفن بوشكو "أحزان هيل ستريت"، والذى بدأ فى عام ١٩٨٠، وكان علامة على نوع من التغير. وربما كان أكثر أنواع السرد ابتكاراً فى أى وسيط خلال الثمانينيات، حيث مزج الدراما البوليسية الهادفة مع الكوميديا العبثية، وتدور الأحداث فى سياق مكان مستمر مثل قصص أوبرا الصابون حول مجموعة كبيرة من الشخصيات. وجلب هذا المسلسل حس روبرت آلتمان بالفكاهة لكى يصل إلى معالجة الدراما التسجيلية الواقعية ذات قضايا سياسية مهمة. وكان الجمع بين الكوميديا الأسلوبية الراقية مع الذكاء الجاد، مع دوران الأحداث فى سياق الحياة اليومية، علامة على مستوى جديد من إتقان رواية القصص، وهو المستوى الذى كان ينتظر أن يتجاوزه فيما بعد صناع السينما الروائية.

ولأن "أحزان هيل ستريت" كان من إنتاج شركة إم تى إم لصاحبها جرانت تينكر، فقد كان بداية لفترة ظهور تينكر باعتباره المخلص لشبكة إن بى سى. وجاء بعده فى

عام ١٩٨٢ مسلسل إم تى إم آخر، هو "سانت إيلسهوير" (ربما تكون الترجمة أيضًا "شارع فى مكان ما" - المترجم)، الذى كان منتجه التنفيذى هو روس بالترو (والد جوينيث)، وهو المسلسل الذى طبق توليفة "هيل ستريت" على عالم المستشفيات. وفى عام ١٩٨٥ طبق بوشكو هذا الأسلوب الإبداعى المبتكر على مجموعة من المحامين، هو "القانون فى إل إيه"، الذى غطى مئات القضايا بذكاء وإدراك طوال فترة عرضه الطويل. وربما يبقى فى الذاكرة باعتباره مثالاً للبرنامج التليفزيونى فى الثمانينيات، لأنه تناول قضايا العمل والسياسة معًا التى ميزت هذا العقد فى أمريكا.

وإنك تستطيع أن ترى ما يحدث فى هذا السياق: لقد كان التليفزيون فى الثمانينيات - كما كانت السينما فى الستينيات - ناضجًا بما فيه الكفاية لكى يطور وعيًا بالذات. لم يكن كافيًا أن تصنع برنامجًا تليفزيونيًا، لكن كان من الضرورى الآن صياغة هذا البرنامج فى أشكال سردية مصقولة متقنة وتحمل مفارقة. وكان معظم السينمائيين الحرفيين قد أتوا من عالم التليفزيون. أما فى الثمانينيات والتسعينيات فقد وجد العديد من السينمائيين عملاً أكثر خصبًا - على المستوى الجمالى والثقافى - فى التليفزيون. لقد تغير اتجاه المد والجزر. وإذا كنا مانزال نفرق بين الشكلين، فإن الفنانين الآن يعتبرونهما وجهين لعملة واحدة.

وحتى آخر السبعينيات، كان من المعلومات الشائعة أن نجوم التليفزيون لا يستطيعون حمل الأفلام الروائية الطويلة. لقد حاول العديد منهم ذلك وفشلوا. ولكن عندما انتقل جون ترافولتا وهنرى وينكلر بنجاح من الشاشة الصغيرة إلى الشاشة الكبيرة، بدأت حقبة جديدة، وبدأ الممثلون فى الانتقال بينهما جيئة وذهابًا، بينما وجد العديد من مخرجى السينما الشباب الأذكى فى السبعينيات (وكلوديو ويل أيضًا) حياة فنية أرحب فى التليفزيون. ووجد الكتاب هذا الوسيط الإلكترونى أكثر رحابة أيضًا. وفى عالم السينما الروائية الطويلة، ومايزال الكتاب يعتبرون أجراء ليست لديهم سلطة كبيرة فى التحكم الإبداعى الفنى، بينما أصبح الكاتب/ المنتج فى التليفزيون بطلاً فنيًا، وسلطة حقيقية، مثلما اكتشف بوشكو وآخرون كثيرون.

وكان تصادم الأساليب والأنماط كما تجسد على النحو الأفضل في أعمال بوشكو علامة أيضًا على مسلسلات أخرى في الثمانينيات وأوائل التسعينيات. فأسس مسلسل "شرطة الآداب في ميامي" (١٩٨٥- ١٩٨٩) البرنامج البوليسي من نوع الفيلم نوار، في الأجواء عديدة الألوان للعاصمة الجديدة للاتين الأمريكيين، مع وجود شريط صوتي شديد المعاصرة. كما أن كوميديا جلين جوردون كارول الأسلوبية "ضوء القمر" (١٩٨٥- ١٩٨٩) كانت تشير دائمًا إلى ذاتها. فأما مسلسل "بعد الثلاثين" (١٩٨٧- ١٩٩١) لإدوارد زويك ومارشال هيرسكوفيتز، فقد التزم بتقاليد أوبرا الصابون الأساسية في السرد، لكنه مزجها مع بعض الحيل الأسلوبية.

ويحلول عام ١٩٩٠، كان البندول يتحرك متأرجحًا مرة أخرى. فقد قدم "القانون والنظام" لديك وولف (١٩٩٠ - حتى كتابة السطور) إشارة تحية لمسلسل جاك ويب الرائد "الشبكة" الذي عرض قبل ثلاثين عامًا، وفي الوقت ذاته أسس لشكل سوف يسود الدراما التليفزيونية طوال عقدين. تم تصوير "القانون والنظام" في نيويورك، وبنزعة أسلوبية تكاد أن تصل إلى مسرح الكابوكي، وكان يكرس كل حلقة أسبوعية في نصف الساعة الأول إلى ثلاثة رجال شرطة يحققون في جريمة، بينما يكرس نصف الساعة الثاني إلى ثلاثة وكلاء نيابة يتابعون القضية. وهذه "الشخصيات" الست لم تكن لها حياة خاصة نراها على الشاشة، على عكس الرقيب جو فرايدي الذي كنا نراه مع شريكه وسنيده، وهما يشويان في عطلة نهاية الأسبوع. وبالتخلي عن الشخصية، استطاع وولف التركيز على الأفكار والمسائل، بما يحقق خطًا قصصيًا قويًا الواحد بعد الآخر. ولأن المسلسل يدور حول الأفكار بدلاً من الشخصيات، فقد استطاع أن يتحمل تغيرات عديدة في الممثلين عبر عشرين عامًا من عرضه. وإلى جانب مسلسلات أخرى قدمت محاكاة له، فإنه قدم عددًا كافيًا من الحلقات دعمت قناة الكيبل التي تذيعه.

وربما كان أكثر مسلسل إبداعًا في التسعينيات هو عمل ستيفن بوشكو في عام ١٩٩١ "كوب روك"، فكان مثل "القانون والنظام" - يجمع بين رجال الشرطة والمحامين،

لكنه على عكس الشخصيات التى بلا ملامح شخصية، كانت شخصياته تنطلق فى الغناء ست أو ثمانى مرات فى الحلقة الواحدة!. لكن المسلسل تم إلغاؤه بعد أسابيع قليلة. حيث ارتاد بوشكو أرضًا جديدة فى "شرطة نيويورك" (١٩٩٣- ٢٠٠٥)، الذى حاول فيه أن يعطى جوًا أكثر نضجًا بالنسبة للدراما التليفزيونية.

ومن المسلسلات الأخرى المثيرة للاهتمام (رغم أنه لم يستمر طويلاً) كان عمل زويك وهيرسكوفيتز "التى يطلقون عليها حياتى" (١٩٩٤- ١٩٩٥)، والذى كان يمثل للمراهقين ما مثله "أكثر من الثلاثين" بالنسبة للشباب الناضج.

وبينما كانت الدراما التى تستمر ساعة، وعرضت خلال الثمانينيات فى أوقات المشاهدة الرئيسية، ترتاد أرضًا جديدة، كانت كوميديا الموقف التى تستغرق نصف ساعة أكثر تقليدية. وساد عملان كوميديان فى هذه الفترة: "فى صحتك" (١٩٨٢- ١٩٩٣) الذى استمر طويلاً، و"استعراض كوسبى" (١٩٨٤- ١٩٩٢) الذى حقق نجاحًا كبيرًا. وتخلى العمل الأول عن تناول العائلات والمهن، وكان يجمع شخصياته فى حانة، حيث لا يشغلهم إلا تبادل "الإفيهات" والنكات.

وعرض "استعراض كوسبى" المواهب التى تمتع بها بيل كوسبى فى دور رب الأسرة الحكيم سريع البديهة من عائلات الطبقة الوسطى فى بروكلين. وكان المسلسل مهمًا أكثر بسبب تأكيده على العنصر الاجتماعى وليس الفكاهة، وكان ذلك دليلاً على أصالته. وكان بيل كوسبى أول أمريكى من أصل أفريقى يقوم ببطولة مسلسل درامى قبل عشرين عامًا عندما شارك فى بطولة "أنا أتجسس"، لكنه كان جاهزًا الآن ليحتل مكانه وسط أهم الأيقونات الثقافية الأمريكية. لقد كانت كوميديا الموقف عن الزنوج شائعة طوال السبعينيات والثمانينيات، منذ عمل نورمان لير "آل جيفرسون" (١٩٧٥- ١٩٨٥)، لكن التأكيد كان دائمًا على العرق. أما كوسبى الذى رفض أن يستخرج النكات من كونه زنجيًا، عندما كان فى الستينيات يلقى النكات على الواقف (ستانداب)، فقد أكد على إنسانية شخصيته وعائلته، وليس أصلها العرقى. لذلك يبرز "استعراض كوسبى" باعتباره علامة مهمة فى تاريخ سياسات العرق الأمريكية.

وتم تطوير العديد من هذه البرامج المهمة خلال فترة تولى براندون تارتيكوف رئاسة وضع البرامج فى إن بى سى بين عامى ١٩٨١ و ١٩٩١، ومن "استعراض كوسبى" إلى "روابط عائلية" إلى "شرطة الآداب فى ميامى"، ترك بصمة على عالم التليفزيون، وكان بالتأكيد أهم واضع برامج منذ بات ويفر، وآخر هؤلاء العظماء من نوعه.

وكما يمكنك أن تتوقع، فإن معظم ما حدث فى التليفزيون خلال الثمانينيات وقع خارج الشبكات وخارج أوقات العرض الرئيسية. وأكدت ابتكارات وضع البرامج فى تلك الفترة على السمة التسجيلية للوسيط التليفزيونى، ربما كرد فعل لثراء المادة الروائية والسينمائية التى قدمتها الصناعات متزايدة النمو للكيبل ومسجلات أقراص الفيديو. ومع تزايد الكيبل من ٣٠ فى المائة إلى ٦٠ فى المائة خلال ذلك العقد، ومع وصول امتلاك مسجلات أقراص الفيديو من الصفر إلى ٧٥ فى المائة بحلول أوائل التسعينيات، واجه مستهلكو التليفزيون وفرة فى مواد الفيديو الترفيهية. ومع قيام مكتبات الفيديو المحلية بضم ما بين خمسة آلاف إلى عشرة آلاف فيلم روائى طويل، كان هناك أكثر من عشرين شبكة كيبل ذات اهتمام خاص تقدم أسبوعيًا آلافًا من الساعات لكل المواد، من الأفلام الروائية الطويلة إلى التسويق المنزلى، وكان من المدهش أن أنماط البث التقليدية لكوميديا الموقف من نصف ساعة ودراما الساعة الواحدة استطاعت الاستمرار.

ولمواجهة هذا التحدى المزدوج لمسجلات أقراص الفيديو والكيبل، تحولت شبكات البث إلى أسلوب عرف فيها بعد باسم "البرامج التى تعتمد على الواقع"، وإذا كانت هذه التسمية تبدو غريبة، كذلك كان النمط الدرامى، فقد كانت العلاقة بين "الواقع" ووضع البرامج علاقة متوترة فى العادة. لقد كان البث لأول مرة – حيث يتفق منتجو البرامج مباشرة مع الشبكات المحلية (أو أنظمة الكيبل) – أصبح هو منفذ وضع البرامج التى تعتمد على الواقع. ومع ازدهار هذه البرامج، ازداد أيضًا ازدهار سوق البث الأول عبر القنوات المشتركة فى اتحاد مع بعضها.

وشهدت الثمانينيات - مجموعة لمنافسي جون كارسون في قوت السهرة، وكان البعض ناجحًا مثل ديفيد ليترمان، وأرسينيو هول، والبعض غير ناجح مثل جوان ريفرز، كما شهدت عدداً أكبر من الأسماء في البرامج الحوارية النهارية، التي ارتادها فيل دوناهو في السبعينيات. وبينما ركزت برامج السهرة على عرض الممثلين والمغنين المشهورين، فإن البرامج النهارية انشغلت في المنافسة على عرض الشخصيات العجيبة، الذين كثيراً ما كانوا ذوي ميول جنسية منحرفة.

لقد بدأ ذلك على نحو بريء تمامًا، ففي السبعينيات كسب فيل دوناهو قدراً من الاحترام، بسبب المساهمة العاقلة في الجدل حول النزعة النسوية وأمور سياسية أخرى، لكن مع نهاية الثمانينيات، أصبحت برامج الحوار النهارية سيركا لكل ما هو متطرف. ولعل ذلك يعكس تحلل الثقافة والذكاء في معظم مساحات الحياة العامة في أمريكا. وبحلول منتصف الثمانينيات هبط مستوى هذا الشكل إلى حقارة برنامج جيري سبرينجر، وبذاءة برنامج هوارد ستيرن.

ولم تكن البرامج الحوارية وحدها هي التصنيف الذي يعتمد على الواقع، ففي تطور لم يره حتى أكثر مدرسي السينما عدوانية في السبعينيات، أصبح الترفيه في ذاته موضوعًا جماهيريًا. وجاء جين سيسكل وروجر إيبرت من عالم النقد في الصحافة الورقية، ليكونا رائدين في هذا النمط في شبكة بي بي إس في عام ١٩٧٨ ثم سار على دربهم عشرات من مقدمي البرامج (في شكل ناقدين يتحاوران في نفس البرنامج) الذين يتبادلون الآراء الجادة، ويذيعون قصاصات من الأفلام. وهكذا فإن برنامج "الترفيه الليلية" (١٩٨١) والبرامج المشابهة غطت عالم الترفيه بتفاصيل مهنية كل مساء، وتوجهت لملايين من المتحمسين للسينما والترفيه.

أما روبرت ميردوك، الذي جمع ثروته من صحافة التابلويد، فقد جلب هذا الذوق مع برنامج "مسألة جارية" (١٩٨٦- ١٩٩٦)، الذي كان من أول نجاحات شبكة فوكس الجديدة التي يملكها. وهذا المزيج التقليدي من العنف والإثارة أدى إلى الظهور السريع

للعديد ممن قلدوه. وفى هذا السياق، فإن برامج التابلويد (التى تعتمد على الفضائح - المترجم) التى أذيعت على القنوات المشتركة مع شبكات، لم تكن مختلفة كثيراً عن البرامج الإخبارية المحلية المعتادة، والتى ركزت بشكل متزايد على الموضوعات المثيرة لجرائم القتل، والاغتصاب، وانتهاك الأطفال.

وحتى الشبكات التقليدية سارت فى ذلك المد لبرامج تعتمد على الواقع، عندما أصبحت البرامج التى تشبه المجلات (تجمع أكثر من نوعية موضوعات - المترجم) مادة ثابتة فى أوقات المشاهدة الرئيسية، بعد ظهور البرنامج الرائد الشهير والمربح "٦٠ دقيقة". وبحلول أواخر التسعينيات كانت هذه البرامج مادة مسائية على معظم الشبكات، حتى أنها زادت على أوقات إذاعة الأفلام التى كانت سارية فى الشبكات طوال السبعينيات. والسبب هو أن الواقع كان السبب ذاته، ومن ثم تصنيف المشاهدة العالى الدائم لبرنامج "٦٠ دقيقة"، لكن سرعان ما انتشر هذا الشكل لأن هذه البرامج كانت تستخدم أقسام الأخبار فى الشبكات، وأنها لم تكن تكلف فى إنتاجها، والأهم هو أن الشبكات لم تكن تريد أن تدفع رسوم الإنتاج لأخرين. وعلى سبيل المثال، عندما وجدت شبكة إن بى سى نفسها مضطرة لدفع ٨٥٠ مليون دولار، لكى تحافظ على مسلسلها الرئيسى "إى أر" (غرفة الطوارئ) (كما حدث فى عام ١٩٩٨)، كما أن التعاقدات مع الفرق الرياضية تكلفت مليارات، لم يكن هناك مفر اقتصادى من إنتاج مجلات إخبارية من داخل الشبكة ذاتها.

ويمكن للمرء أن يفترض أن جماهيرية برامج المجلات يجسد التعطش للواقع، لكن "الواقع" الذى ساد التليفزيون الأمريكى فى التسعينيات كان أكثر عبثية من أى اختلاف روائى. وبدأ ذلك العقد مع بيتر أرنيت، المراسل النجم فى شبكة سى إن إن، وهو فى بغداد وهو يصف القصف مع استخدام كاميرات رؤية ليلية تجعل الشاشة تلتمع بأضواء صفراء وخضراء وزرقاء، بعد أن اندلعت حرب الخليج قبل الأوان. وكاد نصف العقد أن تستولى عليه محاكمة أو جيه سيمسون، فى صورة زائفة حول العدالة ووسائل

الإعلام. ثم انتهى العقد مع عام "مونيكا" (١٩٩٨) (الفضيحة التى تورط فيها الرئيس كلينتون)، مع إذاعة حية لشهادة الرئيس أمام المحلفين، بما جعل قضية سيمسون تتضاءل أمام هذه القضية (حتى لو كانت الإذاعة تمت مسجلة). ثم جاء قوس النهاية مع سيرك وسائل الإعلام الذى أقيم بسبب وفاة ديانا (١٩٩٧) و"جيه إف كيه جونيور" (١٩٩٩). (أصبحت مسلسلات الشبكات فى عقد التسعينيات والعقد التالى - مثل "ساينفيلد" و"إى آر" و"عائلة سيمسون" - أقل تأثيراً رغم سيادتها، كما أن "القانون والنظام" حافظ على مكانته ومكانه. وسوف يجد اسم ديفيد إى كيلى مكانًا فى التاريخ، لكن البرامج التى أنتجت كانت نسخًا باهتة من مسلسلات الثمانينيات. كما استمرت مسلسلات المراهقين، وما قبل المراهقين، والفكاهة البذيئة - مثل "بيفيز وباتهيد" - لتشكل الإضافات الجديدة الوحيدة لهذا المخزون. أما الذين كانوا كباراً فى التسعينيات والعقد التالى فقد كانوا يشاهدون "قناة الطعام" أو الإنترنت).

ووجدت حركة الواقع تجسيدات أكثر جدية فى محطات التليفزيون العامة. وطوال فترة تطور شبكة بى بى إس المبكرة فى السبعينيات، اعتمدت بقوة على الواردات من الدراما البريطانية. ومع تناقص الميزانيات فى الثمانينيات، تحول منتجو الشبكة إلى الأنماط المنتجة بداخلها، والتى لا تتكلف كثيراً. وأصبح نوع برنامج "كيف تصنع كذا" مادة ثابتة للتليفزيون الجماهيرى، مثل برنامج "الطاهى الفرنسى" لجوليا تشايلد، وبرامج أخرى تعيد تجديد المنازل القديمة، وإصلاح السيارات القديمة، وتصميم البساتين، والكثير من برامج الطهى. ويعد نجاح سلسلة "كوزموس" لكارل ساجان" فى عام ١٩٨٠، أصبحت برامج العلم والطبيعة مثل "نوفا" و"الطبيعة" (والتى كانت فى العادة إنتاجاً مشتركًا عالميًا) برامج ثابتة على جدول برامج بى بى إس. ومع منتصف التسعينيات، أصبح لكل نوع من هذه البرامج شبكات الكيبل الخاصة بها.

أما الفيلم التسجيلى، الذى اختفى من الشبكات التجارية، فقد وجد مكانًا مريحًا فى شبكات التليفزيون العامة، وأظهر "الخط الأمامى" (١٩٨٢) أن البرامج التى تعتمد

على الواقع يمكن أن تكون ذكية، ومهمة، وحكيمة أيضاً. وكان برنامج هنرى هامبتون المحرك للمشاعر "العيون على الجائزة" (١٩٨٧-١٩٩٠) - والذى كان تاريخًا واضحًا على حركة الحقوق المدنية فى أمريكا - قد أثبت القيمة الحقيقية للتليفزيون كوسيط يتناول التاريخ. كما أن برنامج كين بيرنز "الحرب الأهلية" (١٩٩٠) جذب أرقامًا قياسية من جمهور بى بى إس، وقام أكثر من نصف مليون منهم أيضًا بشراء شريط الفيديو المسجل عن هذا البرنامج. ثم أتبع بمزيد من البرامج الرائعة الأخرى، مثل مسلسلات "البيسبول" (١٩٩٤)، و"موسيقى الجاز" (٢٠٠١)، و"الحرب" (٢٠٠٧)، وجميعها جادة وبالغة الأسلوبية، وتشد الجماهير، ليصبح بيرنز ذاته نمطًا.

وفى عام ١٩٨٦ هجر بيل مويرز شبكة سى بى إس التجارية، ليستقر فى التليفزيون العام كمحلل ودارس مهم، وينتقل من الأخبار المباشرة إلى السياسة، ومن التسجيلية إلى الفلسفة، مع مسلسلات مثل "جوزيف كامبيل" و"قوة الأسطورة" (١٩٨٨)، و"الآن" (٢٠٠٢- ٢٠٠٤)، و"جريدة بيل مويرز" (٢٠٠٧). ومن المؤسف أنه كان الصحفى الوحيد فى التليفزيون الأمريكى الذى يمكن أن يقال إنه ورث ميراث إدوارد آرمارو. ولنأمل أن شكل البحث الصحفى إلى نقحه عبر الأعوام سوف يكون نموذجًا لأجيال قادمة من الكتاب المنتجين.

وفى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين تضاءل البرنامج الذى يعتمد على الواقع بدرجة أو اثنتين. فقد واجهت الشبكات العامة تهديدات متزايدة من جانب برامج الكيبل، وأرادت أن تتحكم فى نفقاتها، فجعلت جداول برامجها تزدحم ببرامج المسابقات الرخيصة فى إنتاجها. ومن المفارقات أن كلاً من هذين النوعين من البرامج قد تأثر بالنموذج الأوروبى. (حتى الآن كان أكثر برامج المسابقات ابتكاراً ونجاحًا طوال ثلاثين عامًا هو البرنامج اليابانى "الطاهى الحديدى" - ١٩٩٣/ ١٩٩٩- والذى أصبح ناجحًا وله جمهوره الخاص فى الولايات المتحدة عندما تمت دبلجته بواسطة "شبكة الطعام" فى أواخر التسعينيات. وكان هذا البرنامج مزيجًا فريدًا من الطهى،

والرياضة، والمسابقات، والمحاكاة الساخرة، ومقابلات المشاهير، مع غلالة رقيقة من جماليات فنون القتال الآسيوية، وكان الدوبلاج الإنجليزي يضيف بريقًا له. ولم ينجح برنامج مسابقات أوروبى أمريكى على هذا النحو قط).

أما برنامج "من يريد أن يكون مليونيرًا" (١٩٩٩- حتى الآن) فقد كان يعتمد على سلسلة بريطانية أصبحت الآن مرخصًا لها فى أكثر من مائة بلد، وهذا رقم قياسى. ما الاختلاف بين برامج المسابقات للخمسينيات، أو برنامج "المخاطرة" (١٩٦٤) الذى حقق أرقامًا قياسية. ليس هناك فرق كبير: تركيز على أحد المتسابقين، وليس هناك حدود للوقت، والجمهور يجلس فى دائرة، والأهم هو حركة الكرين التقنى للكاميرا. وفى أوائل العقد الأول من هذا القرن زادت شبكة إيه بى سى من جداول برامج وقت المشاهدة الرئيسى مع تكرار الإذاعة كل أسبوع، فى محاولة لجمع أعلى تصنيف مشاهدة بقدر الإمكان. وكان ذلك علامة على بداية النهاية للعبة وضع برامج الزمن الأعلى فى المشاهدة، والمنافسة حول التصنيف. والآن، هذا الزمن متاح لكل شىء، فلم تعد تجدى القواعد التى سادت طوال أربعين عامًا. فمقابل برنامج "من يريد أن يكون مليونيرًا والبرامج التى تحاكيه، يمكنك أن تستمع إلى أغنية كول بورتر، والتى تحمل نفس العبارة من فيلم "المجتمع الراقى" (١٩٥٤).

وهناك برنامج أكثر تأثيرًا وتجديدًا لنوعية برامج المسابقات، وهو "الأخ الكبير" الذى بدأ فى عام ٢٠٠٠، واعتمد على برنامج هولندى (مرخص الآن فى سبعين بلدًا)، والفكرة بسيطة: ضع مجموعة من الناس فى منزل (أو على جزيرة)، ودعهم يتنافسون مع بعضهم البعض فى مسابقة للشهرة. وهذا نوع من التجسيد المبالغ فيه للحياة الاجتماعية للمدارس الثانوية أو الإعدادية (ومن المدهش أنه لم تظهر نسخة من هذا البرنامج تدور فى هذا السياق الأصلى). ووصفته الناقدة جيرمين جرير بأنه "تليفزيون القسوة". ولكى ترى مقابلاً لمثل هذا البرنامج اقرأ رواية جورج أورويل "١٩٨٤" (١٩٤٩)، والتى اقتبس عنها اسم البرنامج "الأخ الكبير".

وأنا لا أعرف تمامًا السبب فى أن برامج المسابقات تلك اكتسبت صفة "تليفزيون الواقع". وعليك أن تقارن أى حلقة من "الناجى" إلى "عائلة أمريكية": فإن الواقع الموجود فيهما متعسف ومجرد. وما هو حقيقى" أو "واقعى" حول هذه البرامج هو أنها تستخدم ممثلين غير محترفين، حيث يوجد سيناريو هزيل. ومثل هذه البرامج هى فى الحقيقة تملأ ما بين البرامج، لتحقق فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين الوظيفة ذاتها التى كان يحققها "فيلم الأسبوع" فى الثمانينيات.

لكن رغم انتشار "تليفزيون الواقع" فى العقد الحادى والعشرين، عاشت مسلسلات كوميديا الموقف وساعة الدراما. وربما فقدت كوميديا الموقف بريقها - مثل "الجميع يحبون ريموند"، و"رجلان ونصف"، لكن الدراما أظهرت حياة جديدة على نحو ما. وقام مسلسل أرون سوركين "الجناح الغربى" (١٩٩٩- ٢٠٠٦) بتطبيق بعض الذكاء على قضايا سياسية رئاسية. كما أن مسلسل شبكة فوكس "٢٤" (بدأ فى عام ٢٠٠١) استخدم الفكرة السردية فى مط أحداث يوم واحد إلى موسم تليفزيونى كامل. ويدور المسلسل حول منظمة حكومية متخيلة تدعى "وحدة مكافحة الإرهاب"، وكان من حظه أن يبدأ بعد أقل من شهرين بعد ١١ سبتمبر ٢٠٠١ أما "ربات بيوت يائسات" (بدأ عام ٢٠٠٤) فقام بتكبير النزعة الجنسية الكامنة فى مسلسلات أوبرا الصابون التى تذاع فى وقت المشاهدة الرئيسى. ومع "٣٠ روك" (٢٠٠٦) قامت الكاتبة الممثلة المنتجة تينا فاى بتحويل تجربتها كنجمة فى "سهرة السبت على الهواء" إلى عمل متخيل. وتخلت كل هذه المسلسلات الدرامية عن الحبكات المعتادة التى تدور حول رجال الشرطة والأطباء، لكى تكتشف مادة موضوع جديدة. لكن مايزال رجال الشرطة والأطباء يبرزون على شاشات شبكات التليفزيون الأمريكية.

إن ما كان يمثله ستيفن بوشكو فى الثمانينيات، وديل وولف فى التسعينيات، هو ما يمثله جيرى بروكهايمر فى العقد الأول من القرن العشرين. وكان مسلسله "سى إس أى" (تحقيقات مسرح الجريمة) (٢٠٠٠) والمسلسلات المشابهة قد حددت الجماليات

التليفزيونية فى هذا العقد. وهذه المسلسلات تمنح لفرق التحقيقات والبحث معامل كاملة ذات معدات شبه علمية، لكى يقدموا تفاصيل قد يكون أو لا يكون لها علاقة مع تفاصيل أماكن الجرائم الحقيقة. إن الأمر لا يتعلق بالمنطق بقدر ما يتعلق بالإبهار البصرى، والفلاش باكات المستمرة، سواء كانت حقيقة أم لا، وشريط صوت من نوع موسيقى البوب الثقيلة، وتغيير الألوان التى تغمر الشاشة، وأصوات الانفجارات المستمرة، والحركة البطيئة، والقطعات المونتاجية السريعة، واستخدام المسح السريع، والانقلابات التى لا تنقطع فى خط الحبكة. ويدين أسلوب مسلسل "سى إس أى" بالقليل للأسلوب الراقى لمسلسل "شرطة الآداب فى ميامى"، لكنه يدين أكثر للتقنيات الرقمية التى تجعل هذا الضجيج البصرى سهلاً.

وبينما استمرت شبكات التليفزيون فى الانحدار خلال العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، وصل تليفزيون الكيبل وبرامجه إلى النضج. وكان مسلسل ديفيد تشيز فى شبكة إتش بى أوه "عائلة سوبرانو" (ستة مواسم بين ١٩٩٩ و ٢٠٠٧) قد ساد على هذا العقد. هل كان ذلك بسبب الجنس، والعنف، ولغة الشوارع؟ أم جاذبية البطل الذى تعدى الأربعين من العمر، وهو يحاول أن يتحكم فى عمل المافيا وتحديثه، بينما يتعامل مع أم مسيطرة، وزوجة متطلبة، وطفلين مراهقين. وليس من الغريب أنه يتردد على طبيب نفسى. (أم أنه السبب هو مجموعة الممثلين البارعين الذين أدوا عملاً رائعًا فى مواقع التصوير الطبيعية). وأيًا كانت الأسباب، فإن "عائلة سوبرانو" يظل المسلسل الأنجح ماليًا فى تاريخ الكيبل، وكان ذلك فى وقت وصلت فيه شبكة إتش بى أوه إلى أقل من ٣٠ فى المائة من المنازل الأمريكية).

ولم يكن ذلك هو النجاح الوحيد لشبكة إتش بى أوه خلال ذلك العقد. فمن بين المسلسلات الأخرى مسلسل دارين ستار "الجنس والمدينة" (١٩٩٨- ٢٠٠٤)، وآلان بول "تحت ستة أقدام" (٢٠٠١- ٢٠٠٥)، وديفيد سايمون "السلك" (٢٠٠٢-٢٠٠٨)، ولارى ديفيد "اكبح حماسك" (٢٠٠٠)، وجميعها حقق نجاحًا ماليا ونقديًا، وأكدت مكانة إتش بى أوه باعتبارها الشبكة الأولى خلال هذا العقد.

لكن هناك جانبًا سلبيًا لهذا التوسع فى إبداع شبكات الكيبل. فمنذ عشرين عامًا كان الجميع يرون نفس البرامج، وكان التليفزيون قوة موحدة فى الولايات المتحدة. لكن مع عشرات القنوات، كل منها يحدد المجموعة السكانية التي تتوجه إليها، فقد فقدنا هذه القوة الموحدة. لقد كانت شبكة إتش بى أوه - وشبكات الكيبل المهمة الأخرى - تتوجه إلى الطبقة المرتاحة، ومتاحة لأقل من ثلث البلاد. أما البقية منا فليس لدينا إلا برامج المسابقات التى تسود شبكات البث. وهذا الفارق الطبقى قد يكون أحد الأسباب فى نمو ما يسمى تليفزيون الواقع، ومن المؤكد أنه كان الدافع خلف البرامج المميزة لشبكة إتش بى أوه.

وهذا الانقسام الذى أحدثه وشجعه تكاثر الكيبل هو فارق سياسى أيضًا. وليست هناك نافذة فى وسائل الإعلام - المطبوعة أو المذاعة - كانت مؤثرة فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين مثلما كانت شبكة فوكس نيوز، التى تأسست فى عام ١٩٩٦ بواسطة روبرت ميردوك وروجر أيلز، بهدف معلن عنه لمقاومة ما رآه ميردوك باعتباره التحيز اليسارى بشبكة سى إن إن ومنظمات الشبكات الإخبارية، وسادت فوكس ساحة الحوار السياسى الأمريكى خلال هذا العقد. وليست هناك منظمة - سياسية أو صحفية - قد صنعت انقسامًا بيننا بين الحمر والزرق، وكأن السياسة ليست أكثر من مسابقة صيفية بين لونى فريقين.

وكما ساعد تليفزيون البث على توحيد المناطق البعيدة فى الولايات المتحدة فى الستينيات والسبعينيات، كذلك فعلت التسعينيات مع القنوات الفضائية مع نظم تليفزيون القطاع الخاص الوطنية العديدة، والتى أضفت تجانسًا على أوروبا ومعظم مناطق العالم، ولهذه الثقافة المتجانسة فى التليفزيون نكهة أمريكية مميزة. وفى الثمانينيات كان لدى مسلسلات جماهيرية مثل "دالاس" و"ديناستى" جمهور أوروبى بقدر ما كان لها من الجمهور الأمريكى. وعندما خففت تاتشر من قواعد البث فى عام ١٩٨٩، فقد أدى ذلك إلى وجود ٢٥ فى المائة فقط من البرامج البريطانية فى كل شبكة.

وحتى موجة الخصخصة فى الثمانينيات، كانت معظم القنوات الأوروبية مكرسة للبث العام، وتديرها وكالات أمريكية. ففى إيطاليا كانت شبكة "راى" مؤثرة فى السبعينيات باعتبارها شريكًا فى الإنتاج مع شركات تصنع أفلامًا لدور العرض والتليفزيون. وأفاد هذا النظام مخرجين مثل إيرمانو أولمى، وروبرتو روسيلليني. وبالمثل فإن الشبكات الحكومية الألمانية كانت مهمة لتمويل النهضة السينمائية فى البلاد فى السبعينيات. (فى فرنسا، كان للتليفزيون أثر أقل على السينما ونجاحات تليفزيونية أقل). وفى معظم بلدان العالم، أصبحت صناعة التليفزيون وصناعة الأفلام الروائية الطويلة وحدة واحدة.

وفى فرنسا، كان النجاح الكبير للتسعينيات يعود إلى شبكة "كانال بلوس" (تأسست فى عام ١٩٨٤)، والتى كانت تقدم خدمة مقابل أجر لتوليفة أوروبية أمريكية من الأفلام والرياضة، وأسست استراتيجية جعلتها قوة تليفزيونية مهمة فى العديد من البلدان. وفى ألمانيا – التى تمثل أكبر سوق تليفزيونى فى أوروبا – أصبحت القنوات الخاصة والعامة تتنافس مع القنوات الفضائية. وفى إيطاليا، التى كانت أول البلدان الأوروبية التى خففت من الإجراءات (فى عام ١٩٧٥)، فإن الوكالة الحكومية "راى" تبث قنوات عديدة، تمامًا مثل مجموعة "فينينفست" التى يملكها سيلفيو بيرلوسكونى. ودخلت قنوات الدفع مقابل المشاهدة فى عام ١٩٩١.

وفى المملكة المتحدة، حيث عرض المخترع جون لوجى بيرد أول نظام تليفزيونى فى أواخر العشرينيات، سارت صناعة التليفزيون دائمًا فى مسار مستقل عن النظم التجارية الأمريكية، والنظم الحكومية الأوروبية. وفى الوقت الذى يتم فيه تمويل "هيئة الإذاعة البريطانية" (بى بى سى) حكوميًا فإنها تعمل بشكل مستقل عن التحكم الحكومى. وظهر التليفزيون التجارى فى بريطانيا فى عام ١٩٥٥، لينضم إلى قناتى بى بى سى، اللتين كانتا تعملان منذ عام ١٩٣٦، وفى عام ١٩٨٢ ظهرت القناة الرابعة المستقلة لكى تخدم بعض أقليات المشاهدين، سواء من الناحية الجمالية أو السياسة.

وخلال الثمانينيات، كانت القناة الرابعة نعمة بالنسبة للسينمائيين الأوروبيين، حيث زادت موارد تمويل البرامج إلى ٣٢ في المائة. وفي عام ١٩٩٦ ظهرت القناة الخامسة المستقلة أيضًا.

وفي عام ١٩٩١ قامت حكومة تاتشر ببيع خمس عشرة رخصة محلية في المزاد لكي تبث القناة الثالثة، وحدث العديد من تغيرات الإدارة. وخلال ذلك كان المزيج غير العادى للتليفزيون التجارى والعام فى المملكة المتحدة قد أدى إلى أكثر صناعات التليفزيون إبداعًا خارج الولايات المتحدة، والتليفزيون الوحيد الآخر الذى يملك وجودًا عالميًا حقيقيًا.

وبينما كان النقاد الثقافيون فى فرنسا، وإنجلترا، وأماكن أخرى، يحذرون ضد "الإمبريالية الثقافية"، كان المسئولون التنفيذيون فى التليفزيون فى أنحاء العالم مايزالون فى أنحاء العالم يجدون من الأكثر ربحًا "شراء البضاعة التليفزيونية الأمريكية"، وظلت الصناعة السينمائية والتليفزيونية واحدة من صادرات أمريكية مربحة قليلة.

وكان الراديو والتليفزيون مرتبطين كثيراً خلال فترة طفولتهما بالصناعات العسكرية. وتقوم الآن وزارة الدفاع الأمريكية بإدارة العديد من المحطات التليفزيونية والإذاعية فى كل أنحاء العالم. والأكثر قوة هو اشتراك قنوات عالمية مع شبكات، وكان الرائد فى ذلك إن بى سى، وسى بى إس، وإيه بى سى، ثم استولت عليها شركات هوليوود المندمجة بعد قيام مفوضية الاتصالات الفيدرالية بإصدار قرار فى عام ١٩٧١ يقضى بعدم استمرار الشبكات فى توزيع برامجها التى لم تنتجها بنفسها. (وانعكس ذلك فى عام ١٩٩٣).

وعند وصول مسلسل "بونانزا" إلى ذروة انتشاره العالمية فى السبعينيات، فقد كان يشاهده ما يزيد على ٤٠٠ مليون متفرج فى ٩٠ بلداً، واستمر أربعة عشر عامًا فى ٣٥٩ حلقة. وقبل نهاية عرضه فى عدة قنوات مشتركة، كان المتفرجون قد قضوا ما

يزيد على ١٤٣ تريليون ساعة وهم يتعرضون لقيم عائلة كارترايت. وخلال العقد التالى، كان مسلسل "دالاس" يتمتع بقدر قريب من الانتشار، كذلك مسلسل "حرس الشواطئ" فى التسعينيات.

وهناك أرقام تخص برامج بعينها، وهنا مئات منها يتم توزيعها. وقد قدرت اليونسكو ذات مرة أن مائة ألف إلى مائتى ألف ساعة من البرامج الأمريكية متاحة للتصدير كل عام. وتتحكم "إخوان وارنر" فى ٥٢ فرعًا أجنبيًا تعمل فى ١١٧ بلدًا، كما أن شبكة إم سى إيه لها ٢٤ فرعًا فى ١١٥ بلدًا. وعلاوة على ذلك، فإن العديد من هذه النظم التليفزيونية الوطنية قد بنيت بالكامل بواسطة أذرع صناعية لشبكات أمريكية، أو قامت بشراء معداتها من شبكات أمريكية. ومنذ عام ١٩٧٢، عندما كان التوزيع بالأقمار الصناعية فى طفولته، كانت تغطية شبكة إيه بى سى الفضائية للألعاب الأوليمبية متاحة للمليارين من المتفرجين فى مائة بلد. وكانت النتيجة النهائية هى تأثير ثقافى لم يسبق له مثيل فى اتساعه.

ومع تطور الاقتصاد العالمى، ظل الترفيه هو الصناعة التى تسيطر عليها أمريكا. وفى الستينيات والسبعينيات، نسب القائد الثقافيون فى الولايات المتحدة وخارجها هذا التأثير إلى الدافع الإمبريالى الشرير. لكن الحقيقة أبسط من ذلك.

لقد تشكلت صناعة السينما والتليفزيون الأمريكية منذ بدايتها بواسطة قواعد السوق. وبينما كان "الفن" من اهتمامات السينما والتليفزيون الأوروبيين، كان من النادر أن يسمح بالتدخل فى هذه العملية فى الولايات المتحدة. وكنتيجة لذلك، صنعت هوليوود سلعًا أكثر صلاحية للتسويق أكثر مما فعلت البلدان الأخرى. وعلاوة على ذلك، كان الممثلون الأمريكيون يشبهون كل الناس. فإذا كنت آسيويًا، أو أفريقيًا، أو لاتينيًا، فإن من المحتمل أن تجد فى التليفزيون الأمريكى أشخاصًا يشبهونك، أكثر من التليفزيون الفرنسى مثلاً. ولعل الأهم هو أن صناعة السينما الأمريكية كانت عالية لسنوات عديدة، وتعتمد على مواهب فنانين من أى مكان حيثما يتم العثور عليهم.

وربما كان هذا التفسير يبدو غير مرضٍ إذا كنت منتجًا أستراليًا تحاول تسويق برنامجك. وكما أشار إيريك بارنو في "أنبوبة للجميع"، فإن الشبكات الأمريكية والقنوات التابعة لها كان لها تأثير سلبى على الإنتاج القومى للبلدان الأخرى، حيث إنها تقدم سلعًا بأسعار أقل كثيرًا من السلع المحلية. وأدى الجانب السلبى لذلك إلى ثقافة عالمية تزداد تجانسًا، وبالتالى فقدان حيوية الألوان المحلية، بينما كان الجانب الإيجابى هو أن الناس الذين يضحكون على نفس النكات لن يطلقوا على الأرجح الرصاص على بعضهم البعض.

ومن المزايا التى جعلت للسينما والتليفزيون الأمريكيين تأثيرًا عالميًا هى اللغة الإنجليزية، وهو الأمر الذى يتشاركان فيه مع بلدان أخرى. وخلال العشرين عامًا الماضية طور التليفزيون العام الأمريكى روابط وثيقة مع تليفزيون المملكة المتحدة العام والمستقل. وبدءًا من أواخر الستينيات بدأت المسلسلات المحترمة لشبكتى بى بى سى، وآى تى فى، فى تحقيق أثر ملحوظ على الأسواق العالمية، بل أثر على الشكل المتطور والمتنامى للتليفزيون الأمريكى.

وكان ذلك فى جزء منه نتيجة للتقاليد البريطانية فى الاستقلال، مما جعل بى بى سى حرة نسبيًا من الرقابة الحكومية، والتى كان على معظم النظم الأخرى التابعة للدولة أن تخضع لها. وفى الوقت ذاته، لأن تمويل التليفزيون البريطانى يتم من خلال رسوم الترخيص التى يدفعها مالكو أجهزة التليفزيون (بدلاً من الإعلان أو حصة من الضرائب)، فإنه كان حرًا من القيود التى فرضتها نظم التمويل على التليفزيون الأمريكى، كما أنه كان معزولاً نسبيًا عن الرقابة السياسية. وعلاوة على ذلك، بينما كان السينمائيون الأمريكيون يفكرون فى التليفزيون كمجال للتدريب، فقد أصبح أيضًا فى أواخر الستينيات، فى بريطانيا ملجأ لمخرجى الأفلام التى تعرض فى دور العرض، الذين لم يعد باستطاعتهم تمويل أفلامهم الروائية الطويلة.

وتعتمد المسلسلات البريطانية بدرجة أقل على نجم كبير واحد، وبدرجة أكثر على مجموعات الممثلين، ولذلك فإن هناك جوًا من الجماعية فى معظم المسلسلات نادرًا فى

التليفزيون الأمريكي. والمسلسلات البريطانية في العادة تهدف إلى عروض محددة، وهو ما أتاح فرصة أكبر للمسلسلات الأمريكية ذات الحلقات القليلة في أواخر السبعينيات. وأخيرًا اكتشف البريطانيون بسرعة التشابهات بين المسلسلات التليفزيونية ذات النهاية المغلقة، وحلقات الرواية المنشورة في القرن التاسع عشر، وقاموا باستغلال العديد من الروايات للإعداد التليفزيوني، عدة مرات عديدة.

واستطاع مسلسل "ملحمة فورسايث" الذى أنتجته بى بى سى عن رواية جون جولزورثى، فى عام ١٩٦٧، تحقيق نجاح عالمى كبير، كما فتح الأسواق العالمية - أمام التليفزيون البريطانى. كما يبرز أيضًا مسلسل "الحرب والسلام" (١٩٧٢، عشرون حلقة وأفضل اقتباس عن هذه الرواية فى كل الوسائط)، ومسلسل "طرق إلى الحرية" لسارتر (١٩٧٠، ثلاثة عشرة حلقة)، و"نانا" لزولا (١٩٦٨، خمس حلقات)، لكن هناك العديد من المسلسلات الأخرى ذات التأثير المهم أيضًا. فمسلسل كينيث كلارك "المدينة" (١٩٦٩)، وجيكوب برونويسكى "صعود الإنسان" (١٩٧٣)، اخترعا نوعية مسلسل المحاضرات التليفزيونية، وهو شكل أثبت فائدته منذ ذلك الحين.

وكانت الدراما البريطانية فى تلك الفترة جميعها إعدادًا لمادة معروفة ومضمونة. وتركته بى بى سى للتليفزيون التجارى البريطانى (خاصة شبكتى جرانادا، ولندن ويك إند)، لكى تصنع مسلسلات من مادة أصلية (غير مقتبسة عن عمل آخر). وكان مسلسل "الدور العلوى/ الدور السفلى" (١٩٧١– ١٩٧٥، من ثمانى وستين حلقة) يسجل وقائع حياة عائلة ميسورة وخدمها بين عامى ١٩٠٠ و ١٩٣٠، وحقق نجاحًا عالميًا كبيرًا.

ومع ذلك فإن أهم صادرات التليفزيون البريطانى آنذاك يظل "السيرك الطائر لمونتى بايثون". فقد تكون المسلسلات الدرامية البريطانية نسخًا أكثر بلاغة من المسلسلات الأمريكية، لكن الكوميديا البريطانية مختلفة تمامًا عن الأسلوب الأمريكى. وكانت حلقات "مونتى بايثون" (الثعبان الأقرع – المترجم) من نصف ساعة تضم

سلسلة من الاسكتشات، والتحريك، والتلاعب بالألفاظ، والهجاء الساخر، والسخف والعبثية، وكانت قد اكتشف أن العنصر الأساسي للتليفزيون هو الحدث، وليس البرنامج، وأن الكوميديا يمكن أن تكون ببلاغة وكثافة وتأثير الدراما، وأنه "لا يوجد من يتوقع محاكم التفتيش".

العائلة الافتراضية

لأن تجربة معايشة التليفزيون متصلة أكثر منها متقطعة، فإن لدى التليفزيون قدرة غير عادية على التوسط بين المتفرج والواقع. الأفلام قد تستمر ساعتين أو ثلاث ساعات، نعيش خلالها في عالم هذه الأفلام. أما التليفزيون فهو مستمر، ولا ينتهي أبدًا، سواء في سياق برامج يوم واحد، أو مسلسل. وعلاوة على ذلك، فإن التليفزيون الأمريكي يحدث في مكاننا وزماننا. لقد أصبح جزءًا من واقعنا. وبالنسبة لعائلة أمريكية عادية، تشاهد التليفزيون لحوالي سبع ساعات كل يوم (طبقًا لدراسات نيلسين السنوية)، فإن التليفزيون يمثل خلفية للحياة اليومية، خلفية تتفوق أحيانًا على أحداث الواقع ذاتها. وكنتيجة لذلك، فإن التليفزيون لا يتوسط فقط بين المتفرج والواقع، ولكن أيضًا بين الواقع والخيال. لقد أصابنا التشوش.

ولأن التليفزيون وسيط ترفيه وإعلام معًا، فإننا نجد أحيانًا أنه من الصعب التمييز بين الطبيعة الروائية للترفيه، والطبيعة اللاروائية للإعلام. وكما رأينا فإن إعداد جدول البرامج "التي تعتمد على الواقع"، وهو أمر ينطوي على تناقض. ولقد كُتب الكثير حول التأثير الاجتماعي للتليفزيون، وتأثير العنف المتكرر على الأطفال، وميل العالم التليفزيوني إلى أن يصبح العالم الواقعي الحقيقي بالنسبة للمتفرجين المدنين على التليفزيون، وما إلى ذلك.

والتأثير الإجمالي لهذا الوسيط القوي – كما قال ريموند ويليامز في "التليفزيون: التكنولوجيا والشكل الثقافي" – هو أنه جعل الدراما جزءًا من الحياة:

"من الواضح أن إحدى السمات المتفردة للمجتمعات الاقتصادية المتطورة هي أن الدراما كتجربة معايشة جزء أصيل من الحياة اليومية، على مستوى كمي أكبر كثيراً من أي مستوى سابق حتى أنه يبدو تغيراً كيفيًا جوهريًا".

والدراما - التي كانت تجربة معايشة منفصلة حتى إلى وقت قريب - هي الآن متكاملة تمامًا مع حياتنا وتسيطر عليها. قد يحدث في الشارع إطلاق للرصاص، لينظر الناس على الفور ودون وعي بحثًا عن الكاميرات، وفي العادة لا تكون هناك أية كاميرات. لقد تم تطوير حرب فيتنام (١٩٦٣-١٩٧٥) سينمائيًا، وتم مونتاجها، لتذاع في اليوم التالي، أما حرب الخليج (يناير ١٩٩١) فقد أذيعت على الهواء وقت حدوثها على شاشات العالم. كما تضمنت حرب العراق (٢٠٠٣) صحفيين ومحققين رحلوا مع القوات وضمنها، لتقديم تعليقًا مستمرًا على الحدث. أما القصص الحقيقية فتعاد روايتها في شكل دراما تسجيلية، ويعاد تمثيل "الأخبار" عندما يفوت الكاميرا تسجيل الحدث. لكن الأكثر أهمية - كما لاحظ ويليامز - هو مجرد حجم الوسائط الدرامية التي نتعرض عليها يومًا بعد يوم، وعامًا بعد عام.

والتأثير الممتد للتليفزيون هو أمر بالغ الأهمية. ولسنوات عديدة، كانت الانتقادات الموجهة للتليفزيون تدور حول مسألة مادة الموضوع - خاصة العنف - وتأثيرها على المتفرج. وتبدو المشكلة حادة بشكل خاص فيما يتعلق بالأطفال الصغار. وهناك الكثير من الأدلة على أن التليفزيون زاد من العنف في الحياة اليومية. (كما لاحظ ناشط الستينيات إتش راب براون قبل خمسة وأربعين عامًا فإن التليفزيون جعل إطلاق الرصاص، والطعن بالسكاكين، وأشكال العنف الأخرى، "توليفة أمريكية شهية"، وشائعة).

لكن هناك أدلة مقنعة توضح أن التليفزيون يعمل كصمام أمان يفرغ طاقات الشخصيات التي قد تتسم بالعنف. وفي أواخر السبعينيات، ألقى محامون يترافعون عن صبي متهم بالقتل في فلوريدا باللوم في فعله على تعرضه للعنف التليفزيوني، كما

أن فتيات عديدات اتهمن بالاغتصاب فى كاليفورنيا أرجعن الأمر إلى اتخاذهن نموذجًا من فيلم مصنوع للتليفزيون. ولم تكن هذه الدفوع فى المرافعات مجدية، لكنها ألقت الضوء القوى على المسألة.

وفى نهاية السبعينيات ظهر خط جديد فى هذا الجدال. فقد قامت مارى وين فى عام ١٩٧٧ فى كتابها "المخدر الكهربائى" بتحويل اهتمام الانتقادات من مادة الموضوع إلى معايشة الوسيط ذاتها. وقالت إن المشكلة مع التليفزيون ليس "ما" يقدمه، وإنما "كيف" يقدمه. وقدمت حججًا مقنعة بأن التليفزيون يزرع السلبية فى الأطفال، وأن التعرض للتليفزيون قد يؤثر كثيرًا فى التطور العصبى للأطفال الصغار. وناقشت تأثير التليفزيون على القدرات اللغوية، ودرست علاقته بالحالات المتغيرة للوعى، لكن مربط الفرس فى حجمها - مايزال قويًا ومقنعًا - يكمن فى انتقادها لتدمير الحياة العائلية بسبب وجود التليفزيون.

والنسبة لمارى وين، فإن الشاشة أصبحت والدًا بديلاً، وتولت معظم العمل الخاص بتقديم وتطوير القيم الاجتماعية والأخلاقية، وخلال ذلك فإنه يحقق درجة كبيرة من السلطة أكبر من الوالدين الحقيقيين. ولم يكن المقصود بعنوان كتابها مجازيًا، وهى تقول إن الوالدين يستخدمون التليفزيون أولاً كمخدر، ولإبقاء الأطفال هادئين. وفى النهاية يصبح الطفل مدمنًا، وتصبح الشاشة ضرورية، وعادة طول العمر. ومن الواضح أن العديد من الأطفال استطاعوا الحياة مع معايشة التليفزيون، لكن الكثيرين أيضًا قد تأثروا بعمق، ونحن مازلنا لا نعلم درجة التأثير وكيفيته، ولا نعلم: ماذا يعنى ذلك من الناحية الاجتماعية والسياسية. والكثير من المناقشة حول التليفزيون باعتبارها ظاهرة اجتماعية تدور حول هذه المسألة العميقة.

وبعد عام من ظهور كتاب وين، بدت أطروحتها محافظة تمامًا من وجهة نظر وكيل الإعلانات السابق جيرى ماندر، ونقده الواسع لمهنته القديمة. وكان عنوان ببساطة هو "أربع حجج للتخلص من التليفزيون". وكان ماندر جادًا، ووجد جمهورًا جاهزًا، وبعد

ثلاثين عامًا، ظهرت طبعة الكتاب الثامنة والثلاثين، ولم يكن هناك شيء قد تغير. (هذا ليس صحيحًا تمامًا، ففى عام ١٩٩٢ كان لدى الرجل الأمريكى العادى ثلاثين قناة أو أكثر فى متناوله بدلاً من ثلاث، وكانت هناك المئات من القنوات فى الأفق، ومسجل أقراص الفيديو فى حالة انقطاع الكيبل. وكان لدى الرجل الأوروبى العادى عشر قنوات ليختار من بينها بدلاً من قناتين، وكانت القنوات الفضائية تتزايد على نحو مذهل، وكذلك مسجل أسطوانات الفيديو).

وكانت حجج ماندر الأربعة هى: توسط التجربة"، و"استعمارية التجربة"، و"تأثير التليفزيون على الإنسان"، و"التحيز الكامن فى التليفزيون"، تصنيفات ملائمة بالنسبة لعشرات الانتقادات الدالة تجاه الوسيط القوى، والتى ميزت النصف الثانى من القرن العشرين. وبصياغة الحجج بكلمات أخرى، فإن:

- التليفزيون يفصلنا عن الواقع.
- التليفزيون يحرمنا من الاختيار فى المعايشة.
- وهج أنبوبة شعاع الكاثود ليس جديًا لك.
- التليفزيون وسيط ضعيف يشوه الواقع.

ويطرح ماندر اتهامًا قويًا لأقوى وسيلة إعلام جماهيرية فى القرن العشرين. ولكن من بين كل النقاط التى يقدمها تبرز واحدة: إن معظمنا يترك التليفزيون يقود حياته، وهذا الوسيط المخدر والمنتشر يحرمنا من الاتصال الحميم بالواقع.

وفى عام ١٩٨٥ انضم نيل بوستمان إلى المعركة بكتابه "تسلية أنفسنا بالموت: الخطاب الجماهيرى فى عصر عالم الاستعراضات"، وهو انتقاد موازٍ يركز على تأثير التليفزيون وعالم الترفيه الذى نعايشه على السياسة. وقام بوستمان بذكاء بالتفريق بين نوعين من الانتقادات المهمة التى ظهرت فى منتصف القرن العشرين: "١٩٨٤" لجورج أورويل، و"عالم جديد شجاع" لألدوس هاكسلى":

ما كان يخاف منه أورويل هو من سوف يحظرون الكتب ,أما ما كان يخاف منه هاكسلي هو أنه لن يكون هناك سبب لحظر كتاب، لأنه لن يوجد من يريد أن يقرأ كتاباً. كان أورويل يخاف ممن يحرمنا من المعلومات، أما هاكسلي فكان يخاف ممن يعطينا الكثير من المعلومات حتى إنه يتم اختزالنا إلى السلبية والتمحور حول الذات. كان أورويل يخاف من إخفاء الحقيقة عنا، أما هاكسلي فكان يخاف من غرق الحقيقة في بحر من المعلومات غير ذات الصلة. كان أورويل يخاف من أن نصبح أسرى لثقافة، أما هاكسلي فكان يخاف من أن نصبح تافهي الثقافة. وفي "١٩٨٤" كان الناس محكومين بألم البلاء، أما في "عالم جديد شجاع" فإن الناس محكومون ببلاء اللذة. وباختصار، فإن أورويل كان يخاف من أن ما نكرهه سوف يدمرنا، أما هاكسلي فكان يخاف من أن ما نحبه سوف يدمرنا". (المقدمة، من ص ٨ إلى ص ٩).

لقد كان بوستمان يقول إن رؤية أورويل المفزعة قد جاءت وذهبت، وفقدت نبوءته معاصرتها. وفي الحقيقة أن رؤية أورويل القاتمة بهذا التهديد الشمولي قد تحققت في عام ١٩٨٤ عندما قدمت كومبيوترات أبيل برنامج ماكنتوش. وفي صورة أبيل كانت شركة آي بي إم تمارس قوة شمولية، وقدم ماكنتوش الخلاص: "الكومبيوتر للبقية من". هل تتحدث حول إصابة الثقافة بالتفاهة؟ فحتى تلك البلاغة في تعبير أورويل عن خوفه قد تم تطبيعها بواسطة أداة هاكسلي!

ومن وجهة نظر أواخر العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، كان صعود رؤية هاكسلي أكثر وضوحاً. فلم يعد الاتحاد السوفييتي موجوداً بعد أن كان هو الموضوع الرئيسي لخوف أورويل، وانتهت الحرب الباردة. وتوقفت ميكروسوفت على آي بي إم. ومع ذلك، وبفضل "الحرب على الإرهاب"، عادت نظرة أورويل للتأثير، فالحرب الخانقة التي بلا نهاية قد أصبحت ذريعة لتقييد الحريات، وازدهر "التلاعب بالناس من خلال الأخبار" كما لم يحدث من قبل.

وخلال ذلك، فإن كم الصور والأصوات التي انهمرت فوقنا تكاثرت بشكل هائل، وأصبح منتجوها يملكون أدوات تزداد قوة في متناولهم، كما أصبحت ثقافة الفيديو

متجانسة بشكل متزايد، واستمرت الصور والأصوات ذاتها في الابتعاد الدائم عن الواقع، والاقتراب من الخيال. "إنه خيال شخص آخر!". ومن الواضح أن المشكلة ليست أن "الأخر الكبير" يراقبنا، ولكننا نحن الذين نتفرج على "الأخ الكبير".

وكما يصف ماندر الأمر بقوله: "إنها تُحدث الصور في مخنا، ونحن نسمي ذلك تجربة معايشة، لكننا لا نستطيع أن نقول إنها تجربتنا، أو شيء آخر. إنها في رءوسنا، لكننا لم نخلقها، ولا نستطيع أن نعرف إذا ما كانت حقيقية أم لا. إننا لا نستطيع إيقاف البث. إننا نقبل كل ما يأتي إلينا. وإحدى الرؤى تساوى الرؤية التالية. والمرء يعتقد أنها جيدة مثل التالية. كل المعلومات تندمج. كل التجارب تندمج. إننا نؤمن بكل شيء. وتفسير أمر ما هو ذاته تفسير الأمر التالي. ولا توجد تناقضات. لقد فقدنا التحكم في عقولنا. نحن جميعًا تائهون في فضاء. عالمنا موجود فقط في ذاكرتنا. كل شيء اعتباطي". (ص ١١١-١١٢).

إن ذلك رد فعل حاد. وبالفعل، فإن انتقادات الثلاثة - وين، وماندر، وبوستمان - تظهر طابعًا شخصيًا مؤثرًا. ولأن التليفزيون موجود في حياتنا الشخصية، وفي عائلاتنا، فإن تأثيره قوى وسريع. ليبدأ في تشويه سياساتنا. ولعل التليفزيون رفيق منبه ومفيد بالنسبة للذين يجب أن يعيشوا وحدهم، ولعله مخدر مهدئ ومقوٍ للمرضى (هل يوجد سرير في مستشفى بدون تليفزيون؟)، والشاشة في أغلب الأحوال تمثل كائنًا لا نقدر على التحكم فيه، موجوداً في أية عائلة في ذلك الاضطراب الشامل. وهذا الكائن يمتص كل الحوار من العائلة مثل أى كائن فضائي. إنه يدمر الزمن، ويصبح بديلاً عن الوالدين (أو الأطفال)، والأزواج (أو الزوجات). إنه يصنع الحياة بالنسبة للعديدين منا.

والحقيقة الوحيدة التي لا يمكن مقاومتها حول العائلات التليفزيونية (في المسلسلات)، والتي نقضي معظم أوقاتنا معها، هي أن هذه العائلات لا تشاهد التليفزيون، فإنها إذا فعلت ذلك فسوف تصبح مملة مثلنا، سوف نتوقف عن مشاهدتها كما توقفنا عن مشاهدة أنفسنا.

وعلى سبيل المثال، فإن أكثر العناصر إغراء في "عائلة كوسبي" هو العلاقة القوية بين الوالدين والأبناء، وبين كليف وكلير هاكستيبل، الشخصين الذكيين المرتبطين بزواج قوي. كما أن روزان ودان كونور يتحدثان أكثر مع بعضهما البعض (ومع أطفالهما) في ٢٢ دقيقة هي زمن البرنامج الأسبوعي، أكثر مما يفعل محبو المسلسل في ١٠٠٥٠ دقيقة بين كل حلقتين. وماري تايلر مور لم تعد إلى المنزل، مثل معظم النساء الوحيدات، في شقة خالية لتقضي الأمسيات، وهي تتفرج على التليفزيون، لكنها تجلس مع الجيران لشرب القهوة وتتبادل الحديث المرح الذكي. وشقيقتها ميرفي براون لا تملك تليفزيونًا، وإنما أستوديو لرسم اللوحات. و"الأصدقاء" الذين تجاوزوا العشرين يقضون أوقاتهم في المقاهي، وليس أمام التليفزيون. هل قامت هارييت ذات مرة بتقديم العشاء أمام التليفزيون لأوزي، وديف، وريكي؟ هل كان هناك من يشاهد "أحب لوسي"، إذا كانت لوسي وإيثيل يقضيان أمسيات ما بعد الظهيرة في مشاهد مسلسلات أوبرا الصابون؟ وربات البيوت اليائسات مدمنات على هذه المسلسلات، بينما بطلات "ربات البيوت اليائسات "تعشن هذه المسلسلات.

وربما ليست هناك حاجة إلى القول إن ذلك كله ليس اتهاماً للتليفزيون ذاته. الخطأ ليس في التليفزيون، وإنما فينا، وفي إساءة استخدامنا له.

وفي التاريخ القصير للسينما والتليفزيون، كانت السبعينيات والثمانينيات فترة ركود، قمنا خلالها باستيعاب التكنولوجيا، وفي بعض الحالات بتنقيحها. وقام المنتجون والموزعون بتطوير البنية التحتية الضرورية لزيادة المبيعات لأقصى حد، بينما مضى معظم المستهلكين في ذات الطريق، وأعادوا تنظيم حياتهم من أجل أقصى قدر ممكن من الاستهلاك.

وعند ظهور مسجل أقراص الفيديو، اعتقد مخترعوه أنه سوف يستخدم في نقل الزمن (مشاهدة البرنامج في غير وقت بثه المباشر – المترجم)، ولم يدركوا أن الأطفال وحدهم هم الذين سوف يحرصون على تعلم أسرار الجهاز. وبدلاً من ذلك، فإنه كان يعني مجرد مزيد من الفرجة. ومع ذلك فإن نموذج نقل الزمن استمر، ولكن ليس هناك

زمن كافٍ لكى نقوم بنقله. والكثير من المسئولية الاجتماعية فى الفرجة على التليفزيون يمكن أن يترك للآلات، التى تترك لنا مزيداً من العمل الإيجابى. وعندما يتم تسجيل برنامج على شريط أو قرص، فإنه لا يعود - بمعنى من المعانى - من الضرورى مشاهدته. وعندما نسجله فإننا نملك التحكم فيه.

وطوال ما يزيد على نصف قرن، غرست السينما - ومن بعدها التليفزيون تلك السلبية الخانقة التى أقلقت ألدوس هاكسلى وآخرين. لكن التوازن يتغير الآن، ليس لأننا وضعنا فى اعتبارنا تحذيرات النقاد الاجتماعين واتخذنا موقفًا، ولكن لأن تقنيات الصورة والصوت التى تزداد نضجًا تجعلنا قادرين على إنتاج الصور والأصوات.

لقد انتهت الطبعة الأولى من كتاب "كيف تقرأ فيلمًا" فى عام ١٩٧٧ "بملاحظة عن ديمقراطية وسائط الاتصال"، رسمت مستقبلاً لتليفزيون تفاعلى، وكومبيوترات خاصة فى كل منزل، وشبكات معلومات هائلة، وبنوك معلومات متاحة عند الطلب، وما إلى ذلك. لكن المستقبل سار أطول قليلاً مما اعتقدت. والمستقبل يفعل ذلك دائمًا. لكنه وصل أخيراً، وذلك هو موضوع الفصل السابع.

الفصل السابع

الوسائط المتعددة: الثورة الرقمية

"والأكثر أهمية هو أننا فى حاجة لأن نتذكر أنه لا يزال هناك أثر من الواقع خلف السينما، وخلف وسائط الاتصال، وخلف الوسائط المتعددة".

من التقنية التماثلية إلى الرقمية

أسطورة الوسائط المتعددة

أسطورة الواقع الافتراضى

أسطورة الفضاء (المكان) الإلكترونى

عالم الوسائط

من التقنية التماثلية إلى الرقمية

في البدء كانت العلامة، والعلامة كانت منطوقة ومغناة، ثم أصبحت مكتوبة، أولاً كصورة، ثم ككلمة، وفي النهاية أصبحت العلامة مطبوعة. وكان نظام التشفير الذكى يتيح للكتابة أن تعبر عن الأفكار والمشاعر، والوصف والملاحظات، وتسجلها وتحفظها. وقامت تقنية الطباعة بتحرير تلك الكلمات المكتوبة من قيود المكتبات المنعزلة، مما أتاح لها أن تحقق التواصل بين الآلف، ثم الملايين. وكانت تلك هى المادة اللاصقة التى جمعت ثقافتنا معًا.

وعندما سادت الثورة العلمية فى القرن التاسع عشر، اكتشفنا طرقًا لتسجيل الصور والأصوات بطريقة تكنولوجية. وهكذا فإن الفوتوغرافيا، ثم الأسطوانات، ثم السينما، نسخت الواقع دون تدخل الكلمات، أو أننا اعتقدنا ذلك، لقد قبلنا هذه التجسيدات كما لو كانت حقيقية. وفى الحقيقة أنها كانت مجرد مجموعة مختلفة من النظم الشفرية. وبينما صور وأصوات السينما كانت مشابهة للواقع من الكلمات، فإنها تظل نظمًا كودية، استقطارًا للواقع، وفى بعض الأحيان تشويهًا له، وتخيلاً إبداعيًا له فى كل الأحيان. وهذا هو السبب فى أن من الضرورى أن نتعلم كيف نقرأ فيلمًا.

إن الأفلام والأشكال التى نتجت عنها حددت القرن العشرين بالنسبة لنا.

لكننا نجد أنفسنا الآن على حافة مرحلة جديدة من تاريخ الوسائط. إن اللغات التى اخترعناها لتمثيل الواقع تندمج الآن. ولم تعد السينما منفصلة عن الطباعة، ويمكن للكتب أن تتضمن أفلامًا، ويمكن للأفلام أن تتضمن كتبًا. ونحن نطلق على هذا الاندماج "الوسائط المتعددة" أو "الوسائط الجديدة". وتقدم لنا تكنولوجيا وعدًا بالقدرة

على الوصول السريع والشامل لمعرفة العالم والفن، وقد تم اقتناصهما أو تسجيلهما أو إنتاجهما بمجموعة متنوعة من أدوات الوسائط. لكن التكنولوجيا تجلب أيضًا تحديات صعبة، سواء على المستوى التقني أو الأخلاقي.

إن عصر المعلومات حقيقي تمامًا. وثورة الميكروكومبيوتر التي بدأت في الثمانينيات قد زادت من قدرتنا مئات المرات على الوصول إلى المعلومات والتحكم فيها. ومع نضج هذه الثورة عبر الجيل التالي، سوف تزداد قوة المعلومات أربع أو خمس مرات. وخلال فترة حياتنا، سوف يكون الجزء الأكبر من المعلومات عن العالم متاحة للعديد من الناس في كل أنحاء العالم في وقت واحد وبدون تكاليف تذكر. وليس هناك طريق للعودة، ولم يعد هناك شك في ذلك. إننا نعلم الآن أننا نستطيع أن نفهرس كل ما هو مطبوع، وأننا نستطيع بناء شبكات للوصول إلى عالم الطبعة خلال ثوان، وليس خلال سنوات. (كما أن الوصول إلى الأوديو والفيديو قد أصبح شائعًا في السنوات القليلة الأخيرة، رغم أننا لم نفكر بعد بجدية في فهرسة الأصوات والصور، لكن ذلك بدوره سوف يحدث).

هناك مشهد مهم في فيلم جودار "العساكر" (١٩٦٣)، حيث جنديان يعودان إلى زوجتيهما بعد الحرب، ومعهم بطاقات بريدية سياحية عن عجائب الدنيا يقومان بعضها بفخر، الواحدة بعد الأخرى: برج إيفل، الهرم الأكبر، ومبنى الإمباير ستيت، وممر الجبال العظيم... إنهما يعتقدان أن تلك الصور تمثل صكوكًا بالملكية لهما، ونحن نضحك من سذاجتهما مع تراكم البطاقات. إن هذا المشهد يجسد رمزًا لثورة المعلومات، إننا نملك الآن صكوكًا بكل مصادر الثراء الثقافية في العالم. لكن ماذا سوف نفعل بتلك الثروة الخيالية؟ لعلنا بدورنا نتسم بالسذاجة مثل عساكر جودار: إننا نملك مفاتيح المملكة الافتراضية، لكن ماذا عن الواقع الذى كان موضوع هذه المملكة.

وكما لاحظنا في الفصل الأول، فإن العالم الافتراضي يزحم بشكل متزايد العالم الحقيقي، والسلطة التي نملكها الآن في التلاعب بهذه الصور والأصوات التي كانت في الماضي ثمينة تقلل من هذه القيمة، وتدمر إيماننا بأمانتها وصدقها، وبتذوقنا لفنونها.

عندما ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى عام ١٩٧٧، ربما بدا غريبًا أن المدخل إلى السينما يتضمن الكثير حول الطباعة والوسائط الإلكترونية. ففى ذلك الوقت، بدا أنه ليس لدى الأفلام والطباعة الكثير من المشترك بينهما، لقد كان كل منهما وسيطًا للتواصل، وهذا صحيح، ولكن التشابه بينهما كان ينتهى هنا. أما الآن، ومع التقنيات ونظم التوزيع المستخدمة فى نسخ ونشر هذين الاثنين، فإن السينما والطباعة يتلاقيان، ويمكننا أن نرى كيف يتطابقان مع بعضهما.

لقد حدث هذا فى معظمه بالمصادفة. ففى عام ١٩٦٠ لم يكن هناك من عمد إلى البحث عن عامل مشترك بين الكتب والأفلام وحتى جمهور جودار - الذى كان مغرمًا بالصدام بين الكلمات والصور - لم يقرروا البحث عن رابطة بين الاثنين. ولا جمهور تروفو، بعد أن شاهدوا فيلم "فهرنهايت ٤٥١" أو قرأوا كتاب تروفو عن "هيتشكوك"، لم يكرسوا بدورهم وقتًا لاكتشاف الرابطة التقنية المشتركة بين الوسيطين اللذين كان تروفو يحبهما على قدم المساواة. وجاء تطور السيميوطيقا فى الستينيات والسبعينيات كمصادفة سعيدة، حيث إنها أتاحت تناولاً نقديًا واحداً لكل من اللغة المكتوبة واللغة الفيلمية، لكن السيميوطيقا كانت طريقة فى التفكير، وليست علمًا، ولم تكن هناك معامل سيميوطيقية تمولها الحكومات من أجل اكتشاف وحدات البناء الأساسية لكل منهما.

وكما يمكنك أن تتوقع، فبدلاً من ذلك تطورت التقنيات على نحو مستقل بشكل أو بآخر، ولأسباب اقتصادية عملية. لكن بعد عقد من النشاط المحموم أصبح من الواضح أن كلاً من التجربتين: الطباعة والسينما، يمضيان فى طريق المشاركة فى تكنولوجيا مشتركة، وبالتالى، فإن من الممكن أن تصنعهما كليهما فى نفس الزمان ونفس المكان. وتلك التكنولوجيا المشتركة التى يتقاسمانها الآن هى التقنية الرقمية.

لقد كانت الكومبيوترات تعتبر فى الخمسينيات مجرد أدوات تتعامل مع الأعداد. (فى عام ١٩٥٢، قررت أى بى إم أن ثمانية عشر كومبيوترًا سوف تجعل السوق العالمية مشبعة). وكانت الآلات أنذاك مبرمجة بواسطة تغذيتها ببطاقات مثقوبة، وهى

وسيط يعود إلى تسعينيات القرن التاسع عشر، وكانت تحتاج إلى أجواء يتم ضبطها بحرص بالغ ("غرف الكومبيوتر")، ويعمل عليها مهندسون مدربون متخصصون، الذين كانوا يعتبرون أشبه بالكهنة القدامى الذى يدخلون قدس الأقداس، لكنهم هذه المرة يتعاملون مع عراف إلكترونى.

وفى الستينيات، أصبح من الواضح أن شاشة CRT تتيح رابطة أكثر فاعلية بين الآلات والناس القائمين على تشغيلها، بالمقارنة مع البطاقات المثقوبة، أو الورق والشرائط المغناطيسية التى أصبحت شائعة آنذاك. وبالفعل، فإن المهندس فى شركة آى بى إم الذى كان أول من فكر فى ربط "أنبوبة شعاع الكاثود" بالكومبيوتر يعتبر الأب الروحى للوسائط المتعددة، فلأول مرة أصبحت الأداة البصرية هى القناة الأساسية لإدخال المعلومات وإخراجها، وأصبح تطور المجاز البصرى لعملية التحكم المنطقى حتميًا. وهذا الزواج بين التقنيات لم يكن مخططًا له سلفًا، وإذا كانت البطاقات المثقوبة والشرائط المطبوعة قد ظلت هى أدوات الإدخال والإخراج بالنسبة للكومبيوترات الرقمية، فإن الوسائط المتعددة - ناهيك عن أجهزة الميكروكومبيوتر ذاتها - ربما كانت سوف تظل حلمًا.

وفى السبعينيات، عندما تطورت برامج الكتابة باعتبارها أدوات عمل أساسية، مما جعل من الممكن للناس العاديين العمل على الكومبيوترات، وزاد الاهتمام بمجاز التحكم البصرى، وأمكن الوصول إلى واجهة سهلة الاستخدام للمستخدم. وفى الوقت ذاته، زاد اهتمام السينمائيين والعاملين فى تقنيات الأوديو بهذه الإمكانات المثيرة، وتطبيق هذه الأدوات الجديدة على التلاعب فى الصور والأصوات. وقام السينمائيون مثل جيمس وجون ويتنى باستخدام الكادرات الأساسية لصنع صور تجريدية لأفلامهم منذ عام ١٩٦١ وأصبح الموسيقيون وفنانو الأوديو مفتونين بآلات خلق الأصوات وتوليفها فى نهاية الستينيات. وأصبح أول مسجل شريط صوتى رقمى متاحًا للجميع للبيع بواسطة شركة ليكسيكون فى عام ١٩٧١، ومع نهاية السبعينيات، طورت سى بى

إس آلة للمونتاج الرقمي لشريط الفيديو، وكان ثمنها حوالى مليون دولار. (ليس من المعروف إذا ما كانت قد بيعت آنذاك. لكنك اليوم يمكن أن تؤدى عملاً أفضل مع نظام يتكلف أقل من ثلاثة آلاف دولار). لقد كانت عناصر الوسائط المتعددة في حالة تطور.

وفي ديسمبر ١٩٦٨ قام دوجلاس إنجلبارت Doglas Engelbart – الموظف فى معهد أبحاث ستانفورد – بعرض واجهة مستخدمين فعالة، حققت الحلم الذى كان أول من تصوره عالم الفيزياء فانيفار بوش فى مقالته المهمة فى عام ١٩٤٦ "كما قد نفكر". وفى بداية السبعينيات قام الباحثون فى مركز أبحاث زيروكس فى بالو آلتو وأماكن أخرى بالجمع بين الصور التوضيحية على شاشة أنبوبة شعاع الكاثود، وأداة مادية منفصلة لتحديد ما يريدونه على الشاشة، والتى أطلقوا عليها الفأرة أو "الماوس". وما بدا بالنسبة لإنجلبارت كنهاية لخط من التطور التكنولوجي أصبح الآن يكشف عن نفسه كبداية لمجال خصب وفاتن للبحث: اختراع مجاز بصرى ومادى متسق ومتماسك من أجل التفاعل المعقد والمرهف بين البشر وأدواتهم الذهنية الحقيقية الأولى. وأصبحت الواجهة وتصميمها موضوع للاهتمام القوى. ولم يحدث على هذا النحو من قبل اختراع نظام أساسى ولغوى عالمى جديدين. (لقد كان ذلك أيضًا وقتًا ملائمًا لإحياء علم السيميوطيقا. فعندما ولد نظام ماكنتوش، كان أفضل السيميوطيقيين إما قد ماتوا أو تحولوا لكتابة الروايات الجماهيرية. وفى بداية الثمانينيات، عندما كانت شركة أبيل تبدأ العمل على نظام ماك، كان مركز الإبداع السيميوطيقى قد تحول من باريس إلى كوبرتينو). لقد رأى القرن العشرون اختراعين من هذا النوع: السينما، وواجهة شاشة الكومبيوتر. وكنظم جديدة للتواصل، كانت المسألة مجرد وقت قبل أن تندمج كل من السينما والكومبيوتر.

ظهر نظام ماكنتوش من أبيل بالكثير من الدعاية فى يناير ١٩٨٤، وكان علامة على ميلاد للوسائط المتعددة طال انتظاره. وكان هناك نظام يعتبر أول ميكروكمبيوتر ينجح تجاريًا فى طرح واجهة تصويرية قد تم تطويره بواسطة زيروكس قبل سنوات،

وكانت الآلة وبرامجها تقود مجالاً متقناً بما فيه الكفاية لكي يدعم تطور الوسائط الجديدة خلال السنوات العشر التالية. (حاولت زيروكس أن تبيع آلة ذات واجهة تصويرية قبل سنوات عديدة، لكن ثمنها كان مرتفعاً وكانت سابقة لأوانها).

لقد تأسست الشركة في عام ١٩٧٧ بواسطة شابين من كاليفورنيا، هما ستيفن جوبز وستيفن وزنياك، وهذا الأخير كان يعتبر الاختصاصي التقني، بينما الأول يقوم بالإدارة، وكان للشركة تأثير كبير على تاريخ التكنولوجيا، لأنها ناصرت رؤية ماكنتوش للكومبيوتر كأداة استخدام شخصي أو منزلي، وبواجهة بسيطة تكفي لكل من يملك تدريباً تقنياً أن يشغله.

وقبل ظهور كومبيوتر ماك، كانت أبيل قد صنعت آلات تتطلب - مثل غيرها من صناعة الميكروكومبيوتر الوليدة - خبرة تقنية مهمة للتشغيل. وكان نجاحها حتى ذلك الوقت يعود إلى عاملين: الصورة الرومانسية التي عرضوها، والمصادفة السعيدة التي ساعدت الشابين دان روكلين وبوب فرانكستون من جامعة كمبريدج، على كتابة برنامج يدعى "فيزى كالك"، يعمل فقط على كومبيوتر أبيل ٢، وظهر هذا البرنامج في السوق في عام ١٩٧٩، بعد فترة قصيرة من طرح الكومبيوتر. وتدافع الآلاف من الشباب الحاصلين على درجة الماجستير في الإدارة، بدافع الأحلام المالية للثمانينيات، لشراء أجهزة أبيل لاستخدام هذا البرنامج الجديد للواجهة التفاعلية كأداة لتخطيط العمل. (بدأ بيل جيتس مؤسس مايكروسوفت خلال الثمانينيات والتسعينيات في كتابة أول نسخة من كتابة برنامج بيزيك للميكروكومبيوترات الجديدة في منتصف السبعينيات، لكن نجاحه الملحوظ قام على منتجات كانت تحاكي هذا البرنامج).

وكان أول ماكنتوش مجهزاً في عام ١٩٨٤ ببرنامج للرسم، وأيضاً للكتابة ليتمكن المستخدمون من الرسم والكتابة معاً. وربما كان من المهم أيضاً أن قدرة الكومبيوتر على تقديم رسوم وصور كان يمكن تطبيقها أيضاً على النصوص. فالكتاب كان باستطاعتهم اختيار حجم وأشكال الحروف التي يكتبون بها، وكان ذلك تطوراً كبيراً

حدث على التجسيدات البدائية للشاشات التى تظهر فيها الحروف والأرقام على شكل نقاط. (انظر الشكل ٦-٣). وأصبحت أسرار المهنة التى يملكها الناشرون والطابعون - أشكال وحجم الحروف والصفحات والتنبيط - فى متناول المعلومات العامة لجيل جديد من المساعدين والمديرين المتوسطين. وكانت هذه التغيرات الهائلة - الاجتماعية والجمالية - قد تم استباقها فى السبعينيات عندما أتاحت الطابعات البصرية الرخيصة لأى إنسان أن يكون ناشراً. والآن، أتاحت ماكنتوش لأى إنسان أن يصمم شكل الصفحات والحروف أيضاً.

وهكذا تحول "زبائن" أو "عملاء" الخمسينيات والستينيات إلى "مستخدمين" فى الثمانينيات والتسعينيات. وبعدما كان الزبون أو العميل شريكًا سلبيًا عليه واجبات بالنسبة للمنتجين الصناعيين الكبار فى القرن العشرين، أصبح المستخدم عميلاً إيجابيًا، ومستقلاً، وله طلبات، بالنسبة لمن يقدم هذه الخدمة فى القرن الحادى والعشرين. لقد كنا نعلم القليل، عندما كنا نسير فى الشوارع فى الستينيات صائحين: "السلطة للشعب!"، فقد آلت السلطة بالفعل للشعب، ولكن فى مجال الفنون والترفيه، وليس فى مجال السياسة والاقتصاد.

والعلاقة بين الثقافة المضادة فى الستينيات، وثقافة الميكروكومبيوتر فى الثمانينيات، علاقة لافتة للنظر، ولا يمكن إنكارها. وفهمت أبيل هذه العلاقة مبكرًا، واستفادت هذا الفهم. وكان الإعلان الشهير النهائى مسابقة البيسبول الأمريكية، الذى قدم ماكنتوش باعتباره "الكومبيوتر لنا" فى يناير ١٩٨٤، قد اعتمد بقوة على بقايا الحنين إلى الثقافة المضادة.

وبشكل منفصل عن الغموض السحرى الثقافى الذى حققه الميكروكومبيوتر، فإنه كان أيضًا "ثوريًا" بالمعنى الخالص للكلمة، حيث إن تقدمه التاريخى يقاس بمتوالية هندسية، وليس متوالية حسابية. ويوحى "قانون مور" بأن كثافة الرقاقة (وبالتالى القوة الكومبيوترية) لكل دولار تتضاعف كل ١٨ شهراً. وكان جوردون مور واحداً من

مؤسسى شركة إنتيل، المصنع الأساسى للرقائق، وكان قد أسس هذا القانون العملى منذ وقت مبكر. وكان تاريخ الميكروكومبيوتر عبر الثلاثين عامًا الماضية يحمل شهادة غريبة، فجهاز الكومبيوتر الذى اشتريته فى مارس ١٩٩٤ يدور بأسرع مائتى مرة من الكومبيوتر الذى اشتريته فى أبريل ١٩٨١، كما كان لديه سعة تخزين أكبر مائتى مرة، وليس هناك فرق كبير فى الثمن. وهذه الأرقام هى تقريبًا ما توقعه قانون مور. وأنا وضعت التضخم الاقتصادى فى الاعتبار، إن الأداء تضاعف مرة أخرى.

ليس هذا مجرد حديث خبراء فى الكومبيوتر. فمن الناحية العددية، فإن ثورة المعلومات التى حدثت فى الثمانينيات حققت فى أقل من عشر سنوات ما استغرقته ثورة المواصلات فى مائة عام قبل أن تنتهى فى الستينيات. وبكلمات أخرى، إذا كانت قوة المواصلات قد تطورت بسرعة تطور قوة المعلومات فى الثمانينيات، فإن رحلة الطيران التى تستغرق خمس ساعات بين نيويورك ولوس أنجلس كانت سوف تستغرق دقيقة ونصفًا. وهنا تأتى إلى الذاكرة كلمات بوب ديلان من الستينيات: "هناك شىء يحدث هنا، لكنك لا تعلم ما هو".

وبينما مضت صناعة الميكروكومبيوتر المتنامية فى مجال المكاتب، فإن صناعة الإلكترونيات الاستهلاكية استفادت من ثورة الرقائق الصغيرة من أجل الكومبيوتر المنزلى.

لقد كان الناس فى نهاية السبعينيات يشاهدون الأفلام فى دور العرض، ويستمعون إلى الموسيقى على الأسطوانات، ويتفرجون على شبكة من الشبكات القومية الأربعة وكانوا يقومون من كراسيهم بين الحين والآخر يتبادلون المراسلات بين بعضهم البعض باستخدام الأقلام، والآلات الكاتبة، والورق، وإدارة البريد.

وبحلول بداية التسعينيات، كان نفس الناس يشاهدون الأفلام غالبًا فى المنزل على شرائط الفيديو، ويستمعون إلى الموسيقى على أقراص مضغوطة (وكثيرًا وهم يسيرون فى الشارع وليس وهم جالسون فى المنزل)، ولديهم ما يزيد على ٤٠ قناة كيبل

يختارون بينها (وينتقلون من قناة إلى أخرى دون أن يقوموا من كراسيهم)، ويجرون مكالمات وهم في السيارات أو وهم يتجولون، ويتبادلون المراسلات بين بعضهم البعض من خلال الفاكس أو البريد الإلكتروني.

ومنذ بداية القرن الحادي والعشرين، كان من الممكن للمستهلكين أيضًا - إذا رأوا - شراء كاميرا كامكوردر، يمكنهم بها تصوير فيديو رقمي يقترب من الجودة الاحترافية. ويمكنهم إقامة دار عرض منزلي بشاشة كبيرة جدًا وصوت بالغ النقاء. ويمكنهم مشاهدة الدي في دي، والقفز على بعض الأجزاء، والتصفح، وإيقاف الصورة، وتقليب المواد كما لو كانوا يقلبون صفحات كتاب، وتركيب طبق الأقمار الصناعية الخاصة بهم، أو شراء كومبيوتر ليلعب عليه الأطفال ألعابهم، بقوة تماثل كومبيوتر آي بي إم في الثمانينيات.

وأخيرًا استطاعوا اختيار البديل الأخير، عادة من أجل الأطفال ولصالحهم. وبحلول عام ١٩٩٠ كان تعلم العمل على الكومبيوتر مسوغًا مهمًا للالتحاق بالعديد من الكليات والجامعات. ومع عام ١٩٩٤ ما يقرب من ٤٠ في المائة من المنازل الأمريكية تملك ميكروكومبيوترات، وكان المسرح مهيأ للوسائط المتعددة أن تصبح جزءًا لا يتجزأ من معظم الأدوات التكنولوجية التي اعتدنا عليها.

وأكملت التقنيات الرقمية والكومبيوترية التحول العميق في البناء الثقافي الذي بدأ في معامل أديسون منذ قرن مضى. وعندما أصبح عصر المعلومات واقعًا، وجمعت المعرفة بين العمل ورأس المال في معادلة اجتماعية، لم تستطع التكنولوجيا اللحاق بالركب. والأمر يتعدى المصادفة في أن صعود الرقاقات الكومبيوترية الدقيقة قد صاحب نهاية الحرب الباردة، وهو التزامن الذي أشار إليه ميكايل جورباتشوف ذات مرة.

ورغم السرعة المتزايدة للثورة الرقمية في الثمانينيات، فقد استغرق الأمر أكثر من اثني عشر عامًا بعد ظهور السي دي روم في عام ١٩٨٥، قبل أن تصبح الوسائط

المتعددة منتجًا يتم تسويقه. والسبب هو أن الصور والأصوات الرقمية - بالإضافة إلى الأفلام - قد فرضت سرعات غير عادية فى البروسيسور، والطاقة التخزينية، وعرض موجة الاتصالات. وقد يأخذ نص الكتاب حجمًا على الكومبيوتر، لكن الصور تأخذ أضعاف هذا الحجم بمئات المرات، خاصة إذا كانت ملونة، أو بالتحريك، والبرامج، والأفلام.

وهناك فى هذا المجال أرقام ذات دلالة:

- كانت شاشة الكومبيوتر العادى فى منتصف التسعينيات - عندما وصلت الوسائط المتعددة إلى النضج - من مقاس ٦٤٠ فى ٤٨٠ بيكسيل. وإذا كان كل بيكسيل فى صورة تحتل شاشة كاملة كان أسود أو أبيض، فإن ٣٨٤٠٠ بايت تكون ضرورية لوصف هذه الصورة. ومع ذلك، فإذا كانت لديك شاشة ملونة ذات إمكانية ١٦ لونًا، فعليك أن تضاعف هذا الرقم أربع مرات، وإذا أردت الوصل إلى جودة السينما أو التليفزيون عليك أن تضاعف الرقم ٢٤ مرة، وهكذا، وفجأة، أصبحت شاشة واحدة تحتل ما يقرب من ميجابايت من التخزين. وإذا زادت الشاشة إلى ١٢٨٠×٨٥٤ (الشائعة فى نهاية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين). فإنك سوف تحتاج إلى مساحة تخزينية تتجاوز ٣,٢ ميجابايت. لذلك، فإن هناك تفاوتًا: يمكن أن تخزن كتابًا كاملاً، أو صورة ملونة واحدة جيدة. قد تساوى الصورة ألف كلمة، لكن هل يجب أن تتكلف ما يساوى ١٥٠ ألف كلمة؟ ليست تلك صفقة عادلة.
- الآن، اجعل هذه الصور الملونة تتحرك، ولا تفكر فى ٢٤ كادرًا كل ثانية، بل جرب ١٢ كادرًا، فسوف يكفى ذلك. أنت الآن فى حاجة إلى ما يزيد على ١١ ميجابايت لكل ثانية. وإن قرصًا مضغوطًا ذا ٦٥٠ ميجابايت، يمكنه أن يتحمل دقيقة من السينما. ليست تلك أيضًا صفقة عادلة.
- وأخيرًا، وبافتراض أنك وجدت طريقة ما للتعامل مع مشكلة التخزين، تذكر أن عليك أن تنقل ١١ ميجابايت كل ثانية من القرص إلى وحدة التخزين الرئيسية

فى الكومبيوتر ثم إلى الشاشة، لكى تعرض ١٢ كادراً من ٦٤٠×٤٨٠ كل ثانية من أى فيلم، بينما كانت سرعة النقل المعتادة للقرص المضغوط فى أواخر الثمانينيات ١٥٠ ألف بايت كل ثانية.

إن لديك الآن فكرة ما عن التحديات التقنية التى واجهت رواد الفيديو الرقمى! والحلول التى وصلوا إليها لحل هذه المشكلة التى بدت مستحيلة كانت حلولاً ذكية ودالة. وفى الجانب الأكبر لم تكن الحلول فى البداية تتعلق بالأجزاء الصلبة (هاردوير) من الكومبيوتر. وببناء رقاقات يمكنها أن تتعامل مع هذا الكم من المعلومات بسرعة كافية وبأسعار معقولة كان من الممكن حل نصف المشكلة فقط، حيث إن متطلبات التخزين كانت فلكية مثل متطلبات المعالجات. وكانت رقاقات المعالجات الفردية الرقمية (DSP) مفيدة - بل ضرورية - لكن المرحلة الأولى للوسائط المتعددة كانت ممكنة من خلال برامج تستخدم تقنيات رياضية بحتة، جميلة بقدر ما هى فعالة.

ورغم أن الأمر بالغ التعقيد لكى نناقشه بالتفصيل هنا، فإنه يكفى أن نقول إن هذه اللوغاريتمات تضغط كمية المعلومات المطلوبة لتخزين وعرض صورة (أو تعاقب صور فيما يعرف باسم "الفيلم")، بواسطة تسجيل الفروق بين البيكسيلات والكادرات المتعاقبة بدلاً من تسجيل القيم الفردية لكل بيكسيل فى كل كادر. وعلى سبيل المثال، فإن صورة ثابتة بخلفية كبيرة من لون واحد سوف تأخذ مساحة أقل بكثير بالمقارنة مع صورة ذات ألوان متعددة وخلفية متنوعة. المهم هنا هو عدد "التغيرات"، وليس عدد البيكسيلات، وبالمثل فإن فيلماً ذا حركة بطيئة وقطعات مونتاجية أقل يتطلب تخزيناً أقل بكثير من مشهد يحتوى على تغيرات سريعة بقطاعات مونتاجية عديدة. يتم تسجيل الفروق بين الكادرات فقط، وليس المعلومات الكاملة لكل كادر. والضغط الرقمى لكل صورة ثابتة يعرف باسم "الضغط المكانى"، وضغط الكادرات المتعاقبة يعرف باسم "الضغط الزمانى". وكل من المجموعتين من هذه اللوغاريتمات ضرورى لصنع فيديو رقمى بشكل اقتصادى مقتصد.

وتقنيات الضغط هذه يمكن بسهولة أن تختزل التخزين لكل صورة ثابتة إلى جزء من عشرة أجزاء، والتخزين لكل صورة متحركة إلى جزء من مائة جزء. لذلك نعود إلى الحدود التى تفرضها قدرات الهاردوير المتاح. والمعيار (الشكل) العادى لضغط صورة ثابتة يعرف باسم JPEG (نسبة إلى المجموعة التى صممته: مجموعة خبراء الفوتوغرافيا المشتركة). بينما المعيار العادى للأفلام يدعى MPEG (نسبة إلى مجموعة خبراء الصورة المتحركة). ومواصفات الدى فى دى يعتمد على نظام MPEG-2، ويقدم فيديو بشكل كاملة وحركة كاملة. وهناك أنظمة أخرى مستخدمة أيضًا. (نعم، هناك أيضًا طريقة شديدة البساطة لاختزال كمية المعلومات الضرورية لفيلم رقمى: اختزل حجم الصورة. وهذا هو السبب فى أن ترى العديد من الأفلام ذات الصور الصغيرة على الإنترنت).

ورغم أن شركة فويدجر قد عرضت إمكانات الوسائط المتعددة منذ عام ١٩٨٩، مع عرض القرص المضغوط "الرفيق إلى سيمفونية بيتهوفن التاسعة" لروبرت وينتر، فإن الوسائط المتعددة لم تبدأ فى أن تصبح واقعًا فى السوق حتى يونيو ١٩٩١، عندما قدمت أبيل تقنية برنامجها للأفلام، والمعروف باسم كويك تايم. (بعدها بعام قدمت مايكروسوفت برنامج فيديو على ويندوز). وكان كويك تايم مصممًا لكى يدعم كل أنوا ع الوسائط.

ومن أحد أهدافه كانت تقدم تقنية مستقلة لعرض الصور المتحركة بالجودة الأفضل على الهاردوير المتاح لتشغيلها. ومع ظهور نسختين متعاقبتين من البرنامج كان يتضمن سمات أكثر (نصوص، التفاعلية)، وشفرات أكبر (لوغاريتمات الضغط)، وتكيفات للاستخدام على الإنترنت بسرعات نقل مختلفة ومتنوعة.

ومع برنامج كويك تايم، كان لدى منتجى الوسائط الجديدة أول أداة فاعلة لدمج الأوديو مع الفيديو فى بيئة نصية، لكن الهاردوير كان مايزال يقيدهم. فقد كانت أدوات تشغيل الميديا - مثل السى دى والإنترنت، ماتزال محدودة. فقد كان السى دى يقوم

على تكنولوجيا مصممة فى أواخر السبعينيات، بينما كان النقل عبر الإنترنت يعوق السرعات البطيئة للمودم. أما الدى فى دى - الذى تلى السى دى - فكان مصممًا لاستيعاب سعة وسرعة كافيتين للفيديو الرقمى، ولم يتم تسويقه حتى عام ١٩٩٧، بينما المودم ذو السرعة العالية واتصالات إنترنيت دى إس أل لم تظهر على نطاق واسع إلا بعد نهاية القرن العشرين.

وتم تطوير القرص المضغوط بالليزر بواسطة عمل مشترك بين فيليبس وسونى، وظهر كوسيط أوديو فى عام ١٩٨٢ وخلال ست سنوات ساد عالم الأسطوانات والتسجيل، وكانت تلك من النجاحات العظيمة فى تسويق الإلكترونيات الاستهلاكية فى القرن العشرين. وكان نجاح السى دى فى سوق الأوديو سببًا فى خفض الأسعار بسرعة، مما جعل هذا الوسيط المادى أكثر جاذبية لصناعة الكومبيوتر، التى تبنت فى عام ١٩٧٥ السى دى روم كتقنية تخزين فى المستقبل.

ومن المفارقات أن سونى - مثل فيليبس - لم تحصل إلا على نجاح قليل فى سوق الوسائط المتعددة. وخلال بداية التسعينيات عرضت الشركة أربع نسخ على الأقل من مشغل السى دى المحمول، لكن معظمها لم يكن مقبولاً على المستوى الجماهيرى، حتى جاء مشغل "ووكمان" من سونى خلال الثمانينيات لينال نجاحًا كبيرًا، ثم ظهر سونى ريدر - أداة للكتب الإلكترونية - فى عام ٢٠٠٦ فى صمت مطبق.

لقد نجح سى دى الأوديو سريعًا، لأن سونى وفيليبس تحكما فى هذه التقنية، وتم الاتفاق على معيار موحد بواسطة كل المصنعين. وعلى العكس، وحتى ظهور الدى فى دى، فقد أبطأ سى دى الوسائط المتعددة بسبب تعدد الطرق المختلفة التى اتبعتها الشركات. فبالإضافة إلى أبيل ماكنتوش، ومايكروسوفت إم بى سى، ومحاولات سونى، كان هناك منافسون آخرون مثل فيليبس سى دى وان (الذى ظهر فى عام ١٩٩١)، وكومودور سى دى تى فى، وتاندى فى آى إس، ووسائط آى بى إم المتعددة، وأدوات الألعاب من سيجا، ونينتندو، وسونى، وثرى دى أوه. ورغم أن مئات الشركات اندفعت

إلى السوق فى بداية التسعينيات مع منتجات تعتمد على السى دى روم (كان الكثير منها رائعًا بالفعل)، فإن الوسائط المتعددة ظلت حلمًا أكثر منها واقعًا. وبحلول عام ١٩٩٥ خرج معظم منتجى الوسائط المتعددة من السوق، بسبب فقدان برنامج (سوفت وير) متفق عليه. وكانت السى دى روم الناجحة هى فقط التى تشغل الألعاب، والمنتجات التى تتعامل مع النصوص مثل الموسوعات والمراجع. وبالفعل، وبحلول عام ١٩٩٤ كان كثير من الموسوعات تباع على أقراص، أكثر من الشكل التقليدى للكتب. وعند منتصف العقد الأول من القرن الحادى والعشرين، واجهت معظم المراجع التى تعتمد على السى دى تفوقًا من جانب البدائل الموجودة على الإنترنت، والتى غيرت آليات الوسيط.

وكانت المواصفات الأصلية للسى دى تهدف إلى منتج يمكنه أن يحتوى على ما يزيد على ساعة من الأوديو الرقمى، دون ضغط. (تقول الأسطورة إن مهندس شركة فيليبس طلب من قائد الأوركسترا الشهير هيربرت فون كارايان النصيحة حول قدرة السى دى على الاستيعاب. وكانت إجابته: "اثنان وسبعون دقيقة، كافية لسيمفونية بيتهوفن التاسعة". وربما إذا كانوا سألوا النصح من قائد أوركسترا آخر، فإنهم كانوا سوف يحصلون على رقم آخر!). وكان الدى فى دى مصممًا لكى يستوعب فيلمًا روائيًا من ساعتين على قرص مماثل فى الحجم. وباستخدام شعاع ليزر بواسطة طول موجى أقصر، استطاع المهندسون جعل القرص يستوعب سبعة أضعاف من المعلومات مقارنة بنفس القرص، لكن كما رأينا، فإن ذلك لا يكفى تمامًا لاستيعاب فيديو خام. وكان الضغط الرقمى ضروريًا لصنع منتج قابل للتسويق والاستهلاك، وهنا الأمر يصبح مثيرًا للاهتمام.

لقد جاءت لوغاريتمات الضغط فى شكلين: "توزيع الطاقة" و"عدم توزيع الطاقة". والضغط بالطريقة الثانية ينسخ بأمانة كل قيمة رقمية يتم تسجيلها من الأصل، بينما الطريقة الأولى لا تفعل ذلك، فهى تقوم بتقريب بعض القيم وعلاوة على ذلك، فإن طبيعة التمويل الرقمى ذاتها يتضمن فقدان القيم. وأيًا ما كانت سرعة تلقى المعلومات، فإن

القيم بين المراحل يتم فقدها. وما يزال هناك هواة الأوديو الذين يرحبون "ببرودة" نسخ السى دى، مفضلين الأقراص التماثلية القديمة المصنوعة من الفينايل، رغم هشاشتها.

وبسبب أن الدى فى دى يعتمد على الضغط الثقيل الموزع للطاقة، فإنه قد أسس معياراً فى عام ١٩٩٥ للجيل الجديد من تقنية القرص الضوئى التى تحمل هذه المشكلات الجمالية. ومعظم المستهلكين يعجبون بجودة الصورة فى فيديوهات الدى فى دى. وبالفعل، فإن دقة الصورة واللون أفضل كثيراً من شريط الفى إتش إس. وكان بدء طرح الفيديو دى فى دى فى السوق من النجاحات الأكثر أهمية فى سلع الإلكترونيات فى التاريخ.

ولكن كما أن صوت السى دى يعتبر بارداً وفاقداً للحياة بالنسبة لعشاق الأوديو، كذلك، فإن الصورة الرقمية تعتبر نظيفة وبلا هواء بالنسبة لعشاق الفيديو. وكما قال روبرت براونينج: "إن ما يصل إلى التمام والإتقان يفنى". (هذا يشبه بيت الشعر العربى الأقدم زمناً: "لكل شىء إذا ما تم النقصان" - المترجم).

إن المشكلة أخلاقية بقدر ما هى جمالية: إن معظم كادرات فيديو الدى فى دى غير موجودة، لأنه لم يتم تسجيلها. والكثير من البيكسيل فى الكادرات المسجلة غير موجودة أيضاً. إنك لا تجرى ضغطاً من ١٠٠ إلى واحد دون تضحية. وقد يفضل المشاهدون الدى فى دى على شريط الفى إتش إس، بسبب الوضوح والنقاء، بينما يحتفظون بحق انتقاد الدى فى دى بسبب عدم الأمانة الكاملة. ولكن فى النهاية تلك نسخ مختزلة من الأفلام أو الفيديوهات الأصلية. أليس كذلك؟

كما أن الصورة الرقمية الكاملة تمثل تحديات بالنسبة للموزعين. فلأن النسخ تشبع بعضها، ولا يوجد فقدان عند النسخ من جيل إلى آخر، فإن الدى فى دى يتعرض للقرصنة. وبمجرد تحويل الأفلام إلى شكل الرقمى، فإنه يسهل نسخها ونقلها كنص رقمى. إنها فقط مسألة عرض موجى. وقد تم اقتراح العديد من وسائل الحماية، لكنها جميعاً تطرح مشكلات. (إن تلك تدعى "إدارة الحقوق الرقمية"، دى آر إم).

ومع ذلك، فإن سحر الدى فى دى لا يقاوم بالنسبة لشركات الهاردوير. كما تم تبنى لوغاريتمات إم بى إى جى- ٢ بواسطة صناعة تليفزيون القنوات الفضائية، بفضل الجيل الثانى لهذه التقنية فى وسط التسعينيات، والتى أثبتت نجاحًا. وبحلول عام ١٩٩٨ كان سوق الإلكترونيات الاستهلاكية غارقًا فى الكاميرات الرقمية، للتصوير الثابت أو الفيديو، ليصبح التصوير الفوتوغرافى الذى يعتمد على فيلم السيلولويد تحت الحصار. وحاولت شركة سونى طرح كاميرا رقمية ثابتة تدعى "مافيكا" فى بداية عام ١٩٨٩، وفى عام ١٩٩٢ طرحت شركة كوداك شكل السى دى من أجل تقديم صور السيلولويد فى شكل رقمى. لكن كلاً من هاتين الكاميرتين لم تنجحا تمامًا. لكن الآن أصبح الزمن ملائمًا، فمنذ طرح فيديو الدى فى دى فى أبريل ١٩٩٧، ماتت التقنية التماثلية، على الأقل من الناحية التسويقية. ومع منتصف العقد الأول من القرن الجديد كانت فوتوغرافيا السيلولويد الاستهلاكية قد انتهت إلى التراجع. وفى عام ٢٠٠٣ زادت مبيعات الدى فى دى عن إيجار شرائط الفتى إتش إس فى سوق الفيديو المنزلى، ومع عام ٢٠٠٦ كان شريط الفيديو قد مات.

أسطورة الوسائط المتعددة

مع اعتبار المشكلات التقنية الهائلة المتضمنة فى التحول إلى التقنية الرقمية، والسوق غير المنتظمة. والمسائل المهمة المتعلقة بالجودة، قد يكون لدى عاشق السينما الخبير العذر فى أن يكون رد فعله ساخرًا تجاه الدعاية الصاخبة للوسائط المتعددة فى العقد الأول من القرن الحالى. لقد كان الفنانون يجمعون بين النص، والصور، والأصوات، منذ اختراع الأفلام. وتحويل الصور والأصوات إلى الشكل الرقمى يعطى المتفرج قدرًا حقيقيًا للتحكم فيها، وهذا تقدم مفيد، لكن هل قرص الليزر (الذى ظل تماثليًا) لم يحقق الكثير من هذه الأهداف؟

ومن وجهة نظر سينمائية صارمة، فقد حدث ذلك. فإذا كان هدفك مجرد التحكم فى تجربة مشاهدة الأفلام، فإن مشغل قرص الليزر الذى يعتمد تمامًا على الكومبيوتر

(أو الدى فى دى) يعتبر حلاً جيداً للمشكلة. وعلاوة على ذلك، فإن وجود صناعة الوسائط المتعددة ليست في طريقها للتغير بالطريقة التى يصنع بها السينمائيون بها الأفلام. وكما أشار المنتج جو ميدجاك، فإن القوة الفنية لهوليوود (وبالتالى لمعظم السينمائيين) تكمن فى السرد الخطى، وهو على النقيض تماماً من التفاعلية والتى هى روح الوسائط المتعددة. إن السينمائيين يحكون قصصاً، "هذا حدث، ثم حدث ذاك، ثم..."، وهكذا فإن المشاهدة العشوائية الاعتباطية لأجزاء فيلم ما يمكن أن تدمر إيقاعه، وسبب وجوده.

ومع ذلك، ومن وجهة نظر الناشر، فإن ظهور الوسائط المتعددة كان حدثًا تاريخيًا يكاد أن يوازى اختراع حروف الطباعة التى يمكن تحريكها. فلأول مرة، أصبحت كل الوسائط متاحة أمام الناشر. لقد كانت الكتب تحتوى على صور توضيحية، وكانت الصورة فى بعض الأحيان تساوى ألف كلمة، لذلك فإن الصور المتحركة يجب أن تساوى ٢٤ ألف كلمة لكل ثانية.

وخلال السبعينيات وفي شركة زيروكس، قام العالم ألان كاى - وهو أحد الشخصيات المهمة فى ثورة الميكروكومبيوتر - بتطوير نموذج لكومبيوتر المستقبل، وأطلق عليه "داينابوك". (تذكر أن ذلك قبل ظهور الميكروكومبيوتر). لقد تنبأ كاى بكومبيوتر محمول له "مظهر وإحساس" الكتاب الذى بين يديك. وفهم قيمة شكل المعلومات القديم ذاك، وافترض عن حق أنه كما سوف يقول المتعاملون مع الكومبيوتر فى المستقبل: :إذا لم ينكسر، لا تقم بإصلاحه". وكانت الوسائط المتعددة خطوة فى طريق ما وعد به داينابوك. وكان كل ما يبقى هو أن تجعله محمولاً، ومرنًا، وأسرع كثيراً (وكما حدث الآن، أصبح أربعة أضعاف دقة صورة شاشته). وكانت أدوات مثل كينيدى وأى فون بداية، لكن مايزال أمامنا طريق طويل لوصل إلى داينابوك مثالى.

وبمعنى ما، فإن الشكل أخذ تسمية خاطئة. فحيث إن المزية الرئيسية فى "الوسائط المتعددة" هى أنها توحد وسائط النشر المتعددة والمختلفة التى طورناها عبر

المائة عام الماضية، فربما كان "الوسيط الموحد" هو الاسم الأفضل، فذلك سوف يركز اهتمامنا على المهمة المطلوبة: الحصول على تجربة موحدة، وتوصيل الأفكار والمشاعر، باستخدام أى شكل معلوماتى يؤدى المهمة على النحو الأفضل.

والأكثر أهمية، هو أن القيمة الحقيقية للشكل المعروف باسم الوسائط المتعددة ليست له علاقة كبيرة بالجمع بين الوسائط، وإنما علاقته بنظام تشفيره. وهناك اسم أفضل لهذا الشكل هو "الكتاب الرقمى". فكما رأينا، فإن التقنية الرقمية تخلق بعض المشكلات لأفلام الوسائط المتعددة، فإنها تحرر النصوص. المزايا عديدة، وحقيقية أيضاً.

وأكثر هذه المزايا أهمية هى السهولة التى يمكن بها استعادة نص رقمى. إن معظم الكتب اللاروائية المطبوعة لها فهارس، لكن النص الرقمى يسمح "بفهرسة كاملة للنص"، أى أنه يمكن الوصول إلى أى كلمة، وهذا مفيد فى الرواية على نحو قريب من الكتب اللاروائية. وإذا امتد مفهوم الكتاب الرقمى إلى المكتبة الرقمية، فإن تلك الطريقة السهلة وغير المحدودة للوصول إلى أى كلمة تصبح أداة ثقافية وذهنية هائلة. وكانت بداية الفهرسة الإلكترونية التجارية فى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، بواسطة شركات مثل ديالوج وليكسيس، قبل وقت طويل من تطورات السى دى روم والوسائط المتعددة خلال التسعينيات. وتستمر قواعد المعلومات المتاحة على الإنترنت فى أداء وظيفة رئيسية فى عالم الكتب الرقمية، بالإضافة إلى إتاحة قواعد المعلومات "المحمولة" على السى دى روم. لكن ليست هناك مكتبة تضم عشرات السى دى روم يمكنها أن تصل إلى قدرة استيعاب وتخزين قواعد المعلومات المركزية مثل نيكسيس أو ويكيبيديا، وذلك أحد الأسباب فى أن تكنولوجيا الإنترنت سوف تستمر فى السيطرة على النشر بالوسائط المتعددة، خاصة مع وجود محركات البحث العديدة.

كما أن الفهرسة الكاملة تسمح بنوع إلكترونى من مقارنة المراجع، وهو ما يعرف باسم هايبر تكست، فالوثيقة من هذا النوع تسمح للمستخدم بالتحكم فى تدفق المنطق

السردي، ليمد أو يضغط مستوى التفاصيل، ويغير ما يقرأه فجأة عند الطلب، أو اختصار الموضوع الذى تتم مناقشته. كما أنه يتيح مستوى من التحكم على النص على نحو لا يقارن بالكتاب المطبوع. وهو يحقق أيضًا أحلام المؤلفين المغرمين بالهوامش (وهو ما يعطى النص بعداً ثالثًا)، والأقواس.

والنص الرقمي يتيح أيضًا للقارئ تحكمًا جديدًا في التجربة، أو درجة جديدة من ملكية النص والكتاب الذى يحتوى النص. فمن السهل بالنسبة للنص الرقمي أن يتم نسخه وتحريكه، وتغييره وتصنيفه. وإذا كان ذلك يعتبر فائدة مهمة بالنسبة القارئ، فإنه يطرح مشكلات جادة ومثيرة للاهتمام بالنسبة للناشر، وهو ما سوف نناقشه باختصار.

والنص الرقمي مايزال يعاني من دقة ووضوح الشاشة، وإذا أتيح لنا الاختيار، فإن الكتاب المطبوع مايزال أفضل طريقة لمعايشة نص. ومع الكتب الرقمي فأنت لا تستطيع أن تصنع ملاحظات على الهامش بسهولة، أو تثنى زوايا الصفحات، أو تضع علامات على أجزاء من النص بمرونة، لكن هذه المشكلات سوف تحل بسهولة عندما نقترب من داينابوك، وعندئذ سوف يصبح التحكم في الكتاب الرقمي، وسهولة البحث فيه، بديلاً للتجربة المادية لمعايشة نص مطبوع بشكل خطي.

ولعل أهم سمة للنص الرقمي من وجهة نظر الناشر هي أكثرها عملية، وهى السعر. فتكاليف صنع قرص مضغوط أو ملفات يمكن تحميلها هي تكاليف قليلة إذا قورنت بتكاليف أبسط الكتب. وعلاوة على ذلك، فإن التخزين والتعامل على الإنترنت لملفات الكتب يكادان ألا يتكلفا شيئًا، ولم يعد من الضرورى توفير مخازن كبيرة للكتب. إن معظم القراء غير واعين باقتصاديات صنع وإنتاج الكتب، لكن الناشرين مضطرون دائمًا لمواجهة هذه الورطة المؤلمة.

والجانب الأكبر من تكاليف الطباعة يتم في المراحل الأولى لإعداد الطباعة، حيث يستغرق وقتًا وجهداً قبل أن يبدأ الطبع الفعلي. لذلك، فإن من غير الاقتصادى طبع

نسخ قليلة، ويضطر الناشرون بسبب هذه التقنية إلى طبع عدد كافٍ من النسخ، حتى يمكن أن يصبح ثمن النسخة معقولاً بالنسبة للتكاليف الكلية. وهناك الكثير من دور النشر قد دمرت بسبب الحفاظ على مخازن هائلة، بسبب أن النسخ المطبوعة تكون أكثر مما تحتاجه السوق. ومنذ عام ٢٠٠٠، كان التطور المستمر "للطبع حسب الطلب" سبباً في تحسين تلك الاقتصاديات الصعبة وغير العملية.

لكن تكاليف طباعة سي دي أو دي في دي قليلة جداً بالمقارنة مع تكاليف طباعة كتاب تقليدي. وعلى سبيل المثال، فإن موسوعة من عشرين جزءًا من القطع الكبير يبلغ سعر مجموعة واحدة منها ١٥٠ دولارًا إذا تم طبع ألف نسخة على الأقل (لأنه إذا طبعت كمية أقل فإن سعر المجموعة سوف يكون مرتفعًا جداً)، سوف يكون سعرها دولارًا أو دولارين إذا طبعت على سي دي روم أو دي في دي روم. وبدلاً من أن يستثمر الناشر ١٥٠ ألف دولار، فإنه يمكن أن يستثمر بمبلغ ١٥٠٠ دولار فقط. وكل مشروعات النشر التي كانت غير اقتصادية في شكل الطباعة أصبحت ممكنة على الأقراص، مما وسع كثيرًا من مجال النشر.

وبالفعل، فإن انخفاض تكاليف النشر الرقمي يعني أن دور النشر الكبرى ذات الاستثمارات الهائلة لم تعد مسيطرة. والمؤلفون الذين يجيدون التعامل مع التقنيات الإلكترونية يتحكمون الآن في سلطة النشر التقليدية وبمئات قليلة من الدولارات للبرامج المطلوبة، يمكن للكاتب المؤلف أن يصنع كتابه بالشكل الذي سوف ينشر به، وبالرسوم والصور الضرورية (وبالألوان، وبالصور المتحركة). ومن خلال قدرته على الوصول إلى الإنترنت. يمكن للمؤلف أن يجعل "الكتاب" متاحًا للملايين في كل أنحاء العالم في وقت واحد، وهذا نوع من "النشر الافتراضي". لكن ما لا يستطيعه مثل هذا المؤلف على نحو أفضل من دار النشر التجاري هو تسويق عمله. لكن في بعض أنواع النشر - الأكاديمي، وذوي الاهتمامات الخاصة، والخاص - قد لا يمثل التسويق مشكلة.

ومنذ عام ٢٠٠٠، سيطر ما يسمى النشر بتقنية بي دي إف، ويكاد معظم الناشرين الآن يستخدمون ملفات بي دي إف عند الطباعة. لقد كان الناشرون منذ

عشرين عامًا مضت لإرسال "البروفات" الورقية، التي يجب تصويرها لصنع صور سالبة من أجل صنع ألواح يتم طباعة الكتاب منها. ومنذ عشرة أعوام، كانوا يرسلون ملفات التطبيقات لكي تقوم الطابعة بطباعتها. أما الآن، فإن ملف بي دي إف التي تنتج الكتاب يمكن نقلها إلى مستودع الكتب الإلكترونية. بل إن هذه الملفات يمكن طباعتها حسب الطلب. ومع تطور تقنية الطباعة الرقمية (بالتزامن مع تطور تقنية بي دي إف)، فإن اقتصاديات النشر قد تغيرت جذريًا. فبالاعتماد على تقنية طابعة الليزر بدلاً من الحبر فقد تم تفادي أماكن التخزين. وليس هناك اليوم يمكن أن يقال إن نسخه قد نفدت (إلا لدقائق معدودة)، مادامت ملفات البي دي إف الخاصة به موجودة لنقلها إلى طابع الكتاب الرقمي. (أيها المؤلفون، راجعوا تعاقداتهم! ففي الماضي، عندما كانت طبعة الكتاب تنفد فإن حقوق النشر تعود إلى المؤلف). كما أن هذه التقنية متاحة لأي شخص.

وفي عالم النشر الدوري (نشر الدوريات) كان التغير أكثر وضوحًا. فالصحف والمجلات الآن تضطر لصنع مواقع على الإنترنت بالإضافة إلى الطبعات المطبوعة. ولم تعد الأخبار تنتظر يومًا أو أسبوعًا لكي تظهر في الصحيفة أو المجلة، خاصة في ظل تحدي بث الأخبار في الإذاعة والتليفزيون. وأصبح صعبًا بشكل متزايد الفصل بين الأخبار المطبوعة والأخبار المذاعة. فمن ناحية، أصبحت الصحف الآن تقدم بانتظام ملفات أوديو أو فيديو على مواقعها على الإنترنت، ومن ناحية أخرى، فإن الراديو والتليفزيون لم يعودا مقيدين بحدود الزمان والمكان، فمواقعها الإلكترونية يمكن أن تنشر نصوصًا مطبوعة مع قصاصات الأوديو والفيديو التي يذيعانها. وفي الحقيقة أن مواقع الإنترنت تتفوق على المنتجات المطبوعة أو المذاعة، وتتجاوزها.

وعلاوة على ذلك، ومنذ عام ٢٠٠٠ واجه ما تواضعنا على تسميته "وسائط التيار الرئيسي" تحديًا من جانب "عالم المدونات"، حيث هناك مئات الآلاف من المعلقين الذين كانت لديهم القدرة على الوصول إلى الإنترنت، كما كانوا يملكون أيضًا وضع

فيديوهات بالإضافة إلى النصوص إذا كانت كاميرا تليفوناتهم المحمولة تساعدهم على ذلك.

وهذا عالم مختلف تماماً من الوسائط، حتى عما كان موجوداً فى التسعينيات.

ومع منتصف العقد الأول من القرن الحالى، كانت شبكة الإنترنت قد بدأت فى تحديد الأشكال التقنية لمواد الترفيه. وفى يونيو ٢٠٠٦، كانت هناك مدونة تحمل اسم "الفتاة الوحيدة ١٥" تدار بواسطة فتاة فى السادسة عشرة تدعى "برى"، واسترعت هذه المدونة على الانتباه. وخلال شهور اتضح أن صاحبة المدونة ليست حقيقية، لكن سلسلة فقرات الفيديو القصيرة على المدونة استمرت عامين، وبلغ مشاهدوها مائة مليون، وهو رقم جيد حتى بالنسبة لبرنامج تليفزيونى. وفى نوفمبر ٢٠٠٧ استعار مارشال هيرسكويتز وإدوارد زويك مفهوم مدونة الفيديو من أجل مسلسل الإنترنت "ربع حياة"، الذى تتبع مسار مجموعة من الذين تخطوا العشرين، وهم يبدأون حياتهم المهنية. (إنهم كانوا فى عمر أبناء شخصيات مسلسل "الذين تخطوا الثلاثين"). وكانت تلك الحلقات "من بكرة واحدة، ذات الثوانى الثمانية مرتبطة بموقع إلكترونى يهدف إلى خدمة مجتمع من المشاهدين.

وربما كانت أهم ظاهرة لسينما الإنترنت فى تلك الفترة هى سلسلة مات هاردينج بالفيديو "أين مات؟". لقد كان هاردينج قد استقال من عمله فى وضع برامج ألعاب الفيديو، ليقرر أن يتجول فى أنحاء العالم فى عام ٢٠٠٣، وسرعان ما جاءته فكرة تصوير فيديوهات لنفسه، وهو يرقص فى الأماكن المختلفة التى زارها. وبعد توليفها معًا، واختيار شريط الصوت المناسب لها، حققت هذه الفيديوهات تأثيراً كبيراً. واكتسب جمهوراً كبيراً حتى قبل وجود موقع "يوتيوب". وكانت كل هذه المشروعات الثلاثة تعتمد فى نجاحها على الدعاية التى تنتقل بشكل هائل من مستخدم إلى آخر. ومن المؤكد أنه كانت هناك تجارب أخرى ذات اهتمام لم تحقق الطفو على قمة محركات البحث.

وليس من الواضح حتى الآن أن وصول أى إنساني إلي قنوات النشر هو أمر إيجابى تماماً. فلنعتمد على المنطق فى هذا المجال: إذا كان كل شيء يتم نشره، فليس هناك تركيز على أى شيء. وتلك العملية الشاقة من الإنتاج والتوزيع التى استمرت طوال ثلاثمائة عام قدمت وسيلة للتقنية والاختيار كانت ناجحة. تخيل أن هناك الأضعاف بالآلاف - أو بمئات الآلاف - من النصوص التى نتعامل معها. وهنا فإن العيب الرئيسى فى الإنترنت هو الاحتشاد بالنصوص الذى يصل إلى درجة الثرثرة واللغو. ويجب علينا أن نجد طريقة لفصل الغث عن السمين. وليس هناك من ينكر قيمة مصادر المعلومات التى لا تنتهى مثل ويكيبيديا، ولكن هذه الجهود التى يشترك فى تحريرها مجموعة من الناس تفتقد الأصالة، وأنت لا تستطيع أن تثقف فيما تقرأه. وفى الموسوعات المطبوعة هناك على الأقل توقيع يحمل اسم كاتب كل مادة، ويتحمل المسئولية عنها. وبينما تتزايد قلة أهمية مهمة النشر، فإن أهمية التحرير والتوليف تتزايد كل يوم. ومحركات البحث هى بداية، لكننا مانزال فى حاجة لأدوات أكثر إتقاناً. هل نجرؤ أن نترك كل التحرير والتوليف إلى جوجل؟

وهناك وجه آخر لهذا العالم الجديد من النشر الافتراضى مايزال فى حاجة لدراسته. فكما لاحظنا سابقاً، ولأن القارئ لديه الآن مثل هذا التحكم فى نص المؤلف، فإن المفهوم التقليدى لحقوق النشر قد أصبح موضع تساؤل. إن النشر الرقمى سهل لدرجة أنه يقودنا إلى ما وراء النشر الذاتى التقليدى الذى كان يخضع منذ عشرين عاماً إلى الطابعة التصويرية، بما يصنع طبعات محدودة من نصوص أشخاص آخرين للاستخدامات فى المدارس، لكننا الآن نستطيع أن نجمع معاً عدة نصوص، بفقرة من مؤلف مع فقرة من مؤلف آخر. كما أن معلمى الكليات قد تخلوا عن الورق، وبدأوا فى صنع "مقررات إلكترونية"، أى مجموعة من النصوص والمقتطفات من نصوص متاحة على الإنترنت، وتقديمها لطلبتهم (وللعالم). وبذلك فإن فصلاً دراسياً كاملاً يمكنه أن يصل إلى كتاب واحد فى نفس الوقت.

إن مبدأ حقوق النشر لم يكن يحمي تقليدياً الأفكار، وإنما التعبير عن الأفكار. ولأن التحول الرقمي قد جعل كل النصوص، والصور، والأصوات، في بيئة موحدة، فإنه يجعل الأمر أبسط ليس فقط في نسخ تلك الأشياء التي كانت تحت حقوق النشر بأقل التكاليف أو بلا تكاليف على الإطلاق، وإنما أيضًا في تغيير وتعديل هذه الأشياء بطريقة لا تجعلها معرضة للقانون. متى يصبح اقتباس نص ما نوعًا من الانتحال؟ ومتى يصبح الانتحال عملاً فنيًا جديداً يحمل ولاء للعمل الأصلي المقتبس عنه؟ لقد استمرت هذه الأسئلة معنا لفترة طويلة، لكنها أصبحت أكثر إلحاحًا في العصر الرقمي. وعلى عكس القوانين التي تتعامل مع ملكية النص المادية، فإن الملكية الفكرية هي مفهوم جديد نسبياً، يمتد جذوره في القرن التاسع عشر، ولعله لا يستمر في القرن الحادي والعشرين.

واستخدام عينات من موسيقى شخص آخر Sampling أصبح أمرًا شائعًا لأول مرة منذ الثمانينيات، عندما كان لدى المحترفين القدرة على التعامل مع أدوات المونتاج الرقمي. ومع نهاية التسعينيات، كانت مسجلات السي دي الرخيصة متاحة، وكان ذلك يعني أن أي صبي في المدرسة الثانوية يستطيع دوبلاج المزيج الصوتي الذي يخصه. وكان تطور أشكال ضغط الأوديو للإنترنيت مثل إم بي ٣ قد جعل أي قرص صلب مخزنًا لقرصنة الموسيقى. (ليست الجودة الفائقة مهمة هنا، فتلك الموسيقى في معظمها ناتجة عن آلات إلكترونية، وليست فيولينة ستراديفاريوس). وبحلول عام ١٩٩٩، كانت صناعة الموسيقى على شفا ثورة: لم يكن الأمر مقتصراً على القرصنة العالمية، وإنما أيضًا أماكن للموسيقيين أن يبيعوا مباشرة موسيقاهم للمستمعين. وما حدث ببطء في عالم الطباعة قد حدث بسرعة الإنترنت في عالم الموسيقى. وخلال عامين ظهرت نظم مشاركة الملفات ثم اختفت، بسبب الضغوط القانونية. وكان برنامج آي تيونز من أبيل – الذي ظهر في يناير ٢٠٠١ – قد خلق سوقًا مركزية لتوزيع الموسيقى على الإنترنت.

وكان الموقف بالنسبة للفيديو على الإنترنت مختلفًا قليلاً. فقد ظهر موقع يوتيوب في فبراير ٢٠٠٥، وأصبح مركزًا عالميًا لتوزيع ونشر الفيديو بسرعة هائلة. (وبعد عشرين عامًا، وبعائدات لا تذكر، بين الموقع إلى جوجل مقابل ١,٦٥ مليار دولار). والفرق بين شبه الاحتكاريين هذين هو أن آى تيونز يوزع أساسًا موادًا فكرية تجارية تمل حقوقًا للنشر، بينما يقبل يوتيوب أى فيديو يتم رفعه عليه. ومن الحق القول إن نجاح يوتيوب يعتمد على إتاحة الفيديوهات ذات حقوق النشر، لكن المشاهد من الشبكات التجارية يتم تجزيئها إلى قصاصات وشذرات، بحيث تقع فى إطار "الاستخدام العادل". وعلاوة على ذلك، فإن المالكين التجاريين للمواد ذات حقوق النشر، وعلى عكس زملائهم فى عالم الموسيقى، كانوا ينظرون فى العادة إلى يوتيوب باعتبارها أداة دعاية.

ومن الواضح ان المفهوم الذى استمر مائة عام حول حقوق النشر كان يتفكك بسرعة. وكان لورانس ليسيج – أستاذ القانون فى جامعة ستانفورد – رائدًا فى هذا المجال. فقد ابتكر مفهومًا عن رخصة "العموم الإبداعى" يسمح لمالكى الفكرية بالحصول على حقوق فرعية تجاه الجماهير. إنها فكرة مثيرة للاهتمام، لكن هذه الخطط الجديدة لم تكن ذات قيمة كبيرة للمؤلفين والمبدعين إلا إذا تم وضع شارة على كل مادة ذات حقوق للنشر تفيد بذلك، ووجدت بنية تحتية لنقل المال إلى المبدعين. وحتى يحدث ذلك، فإن الفضاء الإلكترونى يظل مفتوحًا ومباحًا، وعلى المؤلفين والمبدعين الالتفات إلى أعمالهم اليومية.

وفى الحقيقة أن ما فعله الموسيقيون خلال العقد الأول من القرن الحالى وتجربتهم قد أصبح نموذجًا لحاملى حقوق الملكية الفكرية الآخرين. فعندما واجه الموسيقيون التدهور السريع لعائدات الأقراص المضغوطة، ركزوا من جديد على عائدات العروض الموسيقية الحية. وقامت بعض فرق موسيقى الروك بتوزيع ملفات إم بى ٣ مجانية كأداة تسويق لعروضهم الموسيقية الحية. وفى هذه العروض يتم بيع الأقراص المضغوطة،

والتى شيرت، والتذكارات، وما إلى ذلك. وكانت تلك فكرة سهلة بالنسبة للموسيقيين، فقد كانوا يقدمون منتجاتهم شبه مجانية للراديو طوال خمسة وسبعين عامًا كطريقة للتسويق. وعلى الكُتَّاب ان ينظروا إلى الماضى فى القرن التاسع عشر للبحث عن مصدر للإلهام، فآنذاك لم تكن هناك فى الولايات المتحدة عقيدة حقوق النشر، وكان مؤلفون مثل تشارلز ديكنز تتم القرصنة منه بانتظام فى أمريكا. وكان الحل الذى وصل إليه ديكنز ليزيد شهرته هو القيام بجولات للمحاضرات. ومعظم المؤلفين المستقلين يفعلون نفس الشىء الآن.

وتلك مشكلة جديدة بالنسبة للسينمائيين، الذين كانوا حتى وقت قريب يجدون الحماية من القرصنة من خلال تقنياتهم عالية التكاليف. ولكن لأن هناك أفلامًا جديدة قد ظهرت على موقع يوتيوب، أو دى فى دى مقرصنة فى اليوم التالى لعرضها، فإن هذا لا يعنى أنه لن يكون عشاق للسينما سوف يذهبون إلى دور العرض للفرجة على نسخة الثرى دى، أو على قرص البلوراى عالى الدقة والمزود بمواد فيلمية إضافية.

لذلك، فإن مفهوم القرن التاسع عشر للملكية الفكرية فى طريقه للاحتفاء، بما يعنيه من أن للعمل الفنى هوية متفردة يمكن حمايتها كملكية فردية. وعليك أن تتوقع أن النسخ الجديدة من برامج الكتابة على الكومبيوتر سوف تأتى مع وسيلة ترجمة، بما يغير من النص الذى تقتبسه، بحيث لن يستطيع أحد التعرف على الأصل الذى جاء منه. وعليك أن تتوقع أن النسخة الجديدة من أدوات صنع الوسائط المتعددة سوف تفعل الشىء ذاته بالنسبة للأفلام. إنك تستطيع بالفعل أن تشترى برامج تصميم تتيح لك اختيار أشكال الحروف والصفحات. ومنذ عام ١٩٨٦، أتاح برنامج فونتوجرافر ليس فقط تغيرات طفيفة على أشكال الحروف خلال ثوانٍ، ولكن أيضًا مزج شكلين منفصلين مميزين، حتى إنه يمكنك أنه تستغنى عن المصممين.

وقانون حقوق النشر الحالى فى الولايات المتحدة غير واضح بشأن وضع حقوق النشر بالنسبة لتصميم الحروف. ومنذ مرسوم حقوق النشر فى عام ١٩٧٦، اختار

الكونجرس "تأجيل" حماية تصميم الحروف. وبكلمات أخرى، فإنه قرر ألا يقرر إذا ما كانت المشروعات الإبداعية هي "أعمال تأليف"، وأنها محمية بحقوق النشر. ومربط الفرس في هذه المسألة هو إذا ما كان التصميم يمكن أن يوجد بشكل منفصل عن المنتج ذاته. (ينص المرسوم على: "إن تصميم مقال مفيدة... سوف يعتبر عملاً تصويرياً أو نحتيًا، فقط إذا كان هذا التصميم يدمج السمات التصويرية أو النحتية التى يمكن تحديدها بشكل منفصل عن العناصر النفعية أو الاستعمالية للمقالة"). وذلك يؤدى إلى مفارقة جمالية سوف تربك المعمارى لويس سوليفان، الذى كان يصر فى القرن التاسع عشر على أن "الشكل يتبع الوظيفة". فإنك إذا التزمت بهذه المقولة بدقة، فإنك لا تستطيع أن تفصل التصميم عن العمل الفنى، لذلك، فإنه لا يوجد لديك حقوق ملكية فكرية، طبقًا للكونجرس فى الولايات المتحدة. لقد وصلت إلى حالة نيرفانا فى التصميم، وجحيم خاص بحقوق النشر.

لكن من الواضح أنك استوليت على عمل أشخاص آخرين، وأن مساهمتك ضئيلة. ومن الناحية الأخلاقية، فإنك قمت بالانتهاك حتى لو لم تكن خاضعًا للقانون. الآن افترض أنك قضيت وقتًا وبذلت جهداً وموهبة فى تحوير شكل الحروف والصفحات، فعند أى نقطة يصبح ذلك هو عملك؟ وعند أى نقطة لا يعتبر ذلك انتحالاً؟

وليس هذا الموقف المشتبك موقفًا شاذًا. ففى عام ١٩٩١ كانت هناك قضية مشابهة فى صناعة المعلومات، وقضت المحكمة العليا أن قاعدة المعلومات التى تعتمد على حقائق بحيث تكون كاملة ومنظمة أبجديًا مثل دليل التليفونات، ليست محمية بقانون حقوق النشر. وقررت المحكمة أن ذلك جهد تحريرى يتضمن إعداد وتحرير قاعدة معلومات كاملة بشكل "عملاً مؤلفًا"، لذلك فهو تابع للحماية.

إن كلاً من هذه القواعد القانونية كانت تنطبق جيداً فى الماضى الآلى، فقد كان مصممو أشكال الحروف يكسبون عيشهم بفضل المسبوكات التى يصنعونها، وقيمة أى قائمة مطبوعة ليس فى أنها شاملة، ولكن لأنه تم إعدادها لأحجام يمكن التحكم فيها.

لكن هذه القواعد لا تعمل جيداً في العصر الرقمي عندما يتم صنع هذه الحروف دون قيود.

إن أشكال الحروف والصفحات ملكيات فكرية بسيطة نسبيًا، لكن تلك الأفكار تنطبق أيضًا على النصوص، والصور، والأفلام. وفي الحقيقة أن صناعة السينما كان لها تجربة أكثر من أي وسيط آخر في التعامل مع القضايا المعقدة للملكية الفكرية. والسينما بالطبع وسيط جماعي، وأي محام ذي علاقة بصناعة السينما معتاد على المشكلات المعقدة حول التنافس على من يملك ماذا. فالعشرات ممن اشتركوا في صناعة الفيلم يمكنهم المطالبة بجوانب مختلفة من الملكية الفكرية في هذا الفيلم، بدءًا من مؤلف مصدر المادة الأصلية، وحتى عشرات السينمائيين والممثلين، والموزعين العديدين في الأسواق المختلفة. والمشكلة هي أن هناك القليل من المنطق في قوانين الحقوق في هوليوود، لذلك، فإن على صناعة الوسائط الرقمية أن يجدوا قواعد معقولة ومنطقية بدون الاستعانة بما كانت تفعله السينما.

وهناك مشكلة أخرى: إن واضعي الدستور لم يقصدوا قط إلى أن تبقى حماية حقوق النشر إلى الأبد. وعند نقطة ما، يجب على الملكية الفكرية أن تدخل "المجال العام" (تصبح متاحة للجميع بعد فترة وبدون حقوق الملكية الفكرية – المترجم)، وإلا فإن التراث الثقافي المشترك سوف تتم خصخصته. وطوال الأربعين عامًا الماضية أجريت تعديلات على قانون حقوق النشر، لكي يمد زمن هذه الحقوق مرة بعد أخرى – مؤخراً في "مرسوم سوني بونو" في عام ١٩٩٨ – والمعروف أيضًا باسم "مرسوم حماية ميكي ماوس". (قبل مد فترة هذا الحق، كانت حقوق شركة ديزني في ميكي سوف تنتهي في عام ٢٠٠٠). وما كان يهدف إلى حماية المؤلفين والناشرين أصبح الآن ينبه لصالح الشركات المندمجة، وهذا تحول في الأحداث يطلق عليه الخبير جيرولد سبيجيل اسم "قرصنة حقوق النشر".

وفي النهاية، إذا كان مقدراً لنظام حقوق النشر أن يستمر، فإن ذلك سوف يحدث فقط لأننا نطبق كميات هائلة من طاقة الاستخدامات الرقمية في مهمة تحديد النسب

المئوية بين مئات الأشخاص والشركات، والذين قد يسهمون بطريقة أو أخرى فى إنتاج الوسائط المتعددة. والنموذج على ذلك هو منظمات حقوق الموسيقى مثل ASCAP وBMI، أو برنامج "المكتبة البريطانية لحقوق الإعارة العامة"، والذى يقسم كميات العائدات للمؤلفين حسب وصفة معينة. والبديل الوحيد هو التخلى كلية عن حقوق النشر، والعودة إلى النظام الذى استمر حتى القرن التاسع عشر، حيث تكمن قيمة العمل الفنى فى تجسيده المادى، وليس شكله الفكرى المجرد. وفى العالم الجديد للنشر الافتراضى، حيث يكون كل مؤلف ناشراً، فإن ذلك غير قابل للتحقق، فأغلب الأعمال الفكرية فى العصر الرقمى ليس لها تجسيد مادى.

وعندما نراقب هذا الوسيط الجديد وهو يناضل لكى يولد (نتيجة لخمسمائة عام من الطباعة، و١٥٠ عامًا من الفوتوغرافيا، وما يزيد على مائة عام من التسجيل الصوتى والأفلام)، فإننا نواجه تناقضات:

- أن له علاقة أقل بالوسيط الجديد للأفلام بالمقارنة مع الوسيط القديم للطباعة.
- أن الصور، والأصوات، والطباعة، عندما تتحول إلى شكل رقمى، فإن ذلك أكثر أهمية من الجمع بينها.
- فى الوقت الذى يزيد فيه التحول الرقمى تحكمنا فى هذه الوسائط، فإنه فى الوقت ذاته – حتى الوقت الحاضر – يختزلها إلى أشكال مجردة ذات جودة أقل من سابقتها التماثلية فى السينما والطباعة.
- المزية الكبرى للتحول الرقمى – وهى الوصول الفورى إلى المعلومة والفهرسة الكاملة لها – لها علاقة أكبر مع صعود الشبكات الإلكترونية وقواعد معلوماتها، بالمقارنة مع الجمع بين الوسائط.
- فى الوقت الذى يزيد فيه التحول الرقمى قدرة القارئ وإمكاناته، فإنه يطرح تحديات خطيرة على مفهوم حقوق النشر، والذى يقوم عليه نظامنا الحالى من حقوق المؤلف.

إنك تستطيع أن تشعر بأن الوسائط المتعددة جاءت في موعدها فقد كان ذلك هو ما نتوجه إليه طوال مئات السنين. وإذا كان سير والتر سكوت يستطيع أن يضيف شرائح جانبية إلى رواياته، فإنه كان سوف يفعل ذلك. (وقد فعل ذلك إلى حد ما، في جولات محاضراته). وإذا كان دانييل ديفو يستطيع أن يضيف قواعد معلومات تفاعلية ذات إحصاءات تاريخية إلى "يوميات عالم الطاعون"، فإنه كان سيفعل. وإذا كان جورج ميلييس يملك أن يتيح لمتفرجيه التفاعل مع فيلمه "رحلة إلى القمر"، فإنه كان سيفعل (وقد فعل في النسخ المطبوعة لمسرحياته). وإذا كان بريستون ستيرجس استطاع أن يجعل أفلامه في شكل مسلسلات تليفزيونية، فإنه كان سيفعل. وإذا كان جان لوك جودار كتب كتابًا هو في الوقت ذاته فيلم، فإنه كان سيفعل. وإذا كان فرانسوا تروفو استطاع أن يصور فيلمًا هو في الوقت ذاته كتاب، فإنه كان سيفعل.

لقد ظلت النصوص، والصور والأصوات منفصلة لمئات السنين، وكان السبب الوحيد هو أن التكنولوجيا كانت متأخرة عن خيالنا. الآن، استطاعت التكنولوجيا أن تلحق بالركب، وتوحدت الوسائط كما كان يفترض لها، سواء كان ذلك إيجابيًا في جوانب، وسلبيًا في جوانب أخرى.

أسطورة الواقع الافتراضي

هناك دائمًا صراع بين أهداف الفنان وحدود إمكانات التكنولوجيا المتاحة. ولكن الآن، وعندما أعطت الثورة الرقمية نظام تشفير مشتركًا لكل أشكال الوسائط، فإن التوتر بين الرغبة والقدرة تخضع لنوع جديد من الجدل: بين الأخلاقيات والجماليات. وذلك التطور التاريخي في تاريخنا الثقافي يشبه الجدل الشهير الذي طرحه عالم النفس إيريك إيريسكون للنمو الفردي. وفي هذه الحالة فنحن نعكس قول علماء البيولوجيا الكلاسيكية، إن "النشوء والارتقاء يلخص ويعيد تطور الكائن الفرد"، فإن تطور الجماعة يعكس تطور الفرد.

ويمجر تحول الصور، والأصوات، والنصوص، إلى الشكل الرقمي، فإن كل شيء ممكن. والصراع بين ما يزيد من الوسائط أن تفعل لنا، وما هي قادرة عليه، هذا الصراع قد انتهى، أو أنه على الأقل لم يعد له معنى. لقد كان هناك في العالم التماثلي حدود صارمة: إنك تستطيع فقط أن تجعل قطعة خشب تتحول إلى فيولينة (كمان) تؤدى لك ما هي قادرة عليه. أما في العالم الرقمي، ليست هناك حدود مادية، إنها فقط مسألة طاقة التخزين، وسرعة المعالج، وعرض موجة الاتصالات. (لعل في ذلك قدراً من المبالغة، لكنها ليست مبالغة كبيرة. فلنفترض أن كل نصوص العالم تصل إلى ١٠٠ تيرا بايت - مائة مليون كتاب بمتوسط ميجابايت واحد لكل كتاب)، والمائة تيرا بايت تعادل مائة ألف جيجا بايت. إنك الآن تستطيع أن تحمل ١٠٠ جيجا بايت في جيبك، وتلك طاقة استيعاب لأربعة أقراص بلوراى. وخلال العشرين عاماً الماضية زادت كثافة التخزين خمسة أضعاف. ولكي تحمل كل المعرفة المكتوبة في العالم كله في جيبك، فسوف نحتاج لزيادة كثافة التخزين بثلاثة أضعاف أخرى. وقد قطعنا معظم الشوط في هذا الطريق، وقانون مور يوحى بأن تاريخ الوصول إلى ذلك يقترب من عام ٢٠٠٣). والثورة الرقمية تكمل الثورة الثقافية التي بدأت منذ آلاف السنين عندما قام شخص كان أول من رسم على الصخر. ورسوم الكهوف - مثل كل الفنون منذ ذلك الحين - كانت تسعى لتكثيف العالم الطبيعي، تجرده، وتصنع منه فكرة. ونحن الآن ليس لدينا حواجز مادية بيننا وبين الفكرة.

إن السلطة الجديدة ساحرة، لكن مثل أي سلطة أخرى، فإنها تجلب معها ضرورة وجود نظام أخلاقي. لقد كان جودار مفتوناً بقول لينين: الأخلاقيات هي جماليات المستقبل. والآن ليست هناك حدود تقنية لا يمكن التغلب عليها، فنحن الآن نستطيع أن نجعل وسيطنا الفنى أن يصنع كل ما نريده، ونحن في حاجة إلى فهم الحدود الأخلاقية أكثر من ذى قبل. وبشكل ما، فإن كل الفنانين كانوا مراهقين حتى الآن، وخاضعين للتقنيات الأبوية. وعليهم الآن أن نتحمل المسئولية الأخلاقية لأننا أصبحنا بالغين.

وقبل أن ندرس هذه المسئوليات بتفصيل أكبر، يجب علينا أن نلقى نظرة على السياق المعاصر للواقع الافتراضى. فمثل "الوسائط المتعددة"، و"الفضاء الإلكترونى"، فإن "الواقع الافتراضى" كان عبارة شائعة فى الثورة الرقمية. فالمعنى التجارى الأضيق، يميل الواقع الافتراضى إلى تطبيق التقنية الرقمية على ألعاب الكومبيوتر والترفيه، لزيادة الواقع الظاهرى للتجربة، يجعله يشابه الواقع أكثر، وتفاعليًا أكثر. وبدلاً من اختيار غرفة لكى ندخلها بالكتابة على لوحة المفاتيح أو الضغط على الماوس، فإنك تستطيع أن تدير جسمك إلى اليمين أو إلى اليسار، إنها كل متعة السير دون بذل جهد جسمانى.

وتقنيات الواقع الافتراضى تختلف فى الموقف والطموح. ومع نهاية القرن العشرين، كان مهندسو ومنتجو الواقع الافتراضى يعيشون من جديد ويبعثون حياة جديدة فى الجدل الفنى الذى كان سمة لمولد السينما منذ مائة عام: هل يجب على التكنولوجيا أن تستخدم لنسخ الواقع، أم لكى تكون بديلاً له؟ لاقتناص العالم أم لاختراع عالم جديد؟ إنه لوميير مقابل ميلييس مرة أخرى، ولكن مع تغير خاص، لأن التسجيلات الرقمية تفصح عن مصادرها. لقد كانت فانتازيا ميلييس واضحة الاختلاف عن واقع لوميير. لكن الصورة الرقمية وصلت إلى درجة من التجريد تجعل من الصعب التمييز بين الفانتازيا والواقع.

ومن المثير للاهتمام أن الواقعيين يبدون وقد ربحوا من التقنية الجديدة أكثر من أصحاب الفانتازيا، فذلك "الوجود عن بعد"، أى تطبيق التقنيات الرقمية المختلفة لنسخ مكان بعيد ،يعطى فوائد علمية مهمة مع قدرة الآلات على الوصول "إلى حيث لم يذهب إنسان من قبل".

وهذه الفروق الكلاسيكية فى الموقف مصحوبة بفروق فى الطموح. فعلى أقصى جانب من الجانبين، هناك الواقع الافتراضى الذى يغرق فيه المستخدم تمامًا"، والذى يحاول إثارة كاملة للأحاسيس، ويتضمن فيديو ذا ثلاثة أبعاد، وأوديو كامل المدى،

وحاسة اللمس أيضاً. أما على الجانب الآخر، نجد التطبيقات الأساسية – ولكن ذكية – التي تسمح لنا بمجرد التحكم في وجهة نظرنا عن الصور المعتادة. والواقع الافتراضي – باعتباره سلعة استهلاكية – يسعى إلى استغلال الإدراك متعدد الحواس، لكي يزيد مشاركتنا، لكننا نقصد هنا إلى اعتبار الواقع الافتراضي في معناه العام، باعتبارها تقدماً تكنولوجياً نحو مزيد من المشابهة مع الواقع، والتفاعلية، وهو ما يجعله قريب الصلة بالوسائط المتعددة.

ومن الأمثلة المبكرة على الوجود عن بعد "كاميرا الويب" الجماهيرية في الفترة الأولى من وجود الإنترنت، فقد كانت كاميرات تنقل صوراً حية للجو أو لشخص جالس في غرفته. وكان أكثر هذه الكاميرات إتقاناً هي مشروع "تيليجاردين" في جامعة كاليفورنيا الجنوبية (١٩٩٥). وكان متصفحو الإنترنت الذين أصبحوا أعضاء في المشروع قادرين على إرسال أوامر لتشغيل روبوت، لكي يبذر البذور، أو يروى، أو يزود بالسماد حديقة حقيقية تم زرعها في معامل تيليجاردين. ويمكن لأي شخص أن يراقب ما يحدث من تقدم في الحديقة في أي وقت. وفي العام التالي قامت شبكة إن بي سي بتركيب عدد من الويب كام في أكثر من عشرة أماكن من ألعاب أطلانطا الأوليمبية. وكانت التغطية التليفزيونية محكمة المونتاج (وعادة متأخرة) حتى إن الموقع (الذي كان يدار بالتعاون مع آي بي إم) أصبح أفضل طريقة لكي يتابع مشجعو الرياضة المسابقات. وفي عام ١٩٩٧ كان هبوط المريخ باثفايندر قد جذب ٤٥ مليون مشاهد على موقع الإنترنت، لمشاهدين رأوا صوراً حية من كوكب أخر وكانت هذه التجارب المبكرة توحي ببعض إمكانات الوجود عن بعد.

ومع بداية هذا القرن كان من الممكن ضبط آلاف الكاميرات على عربات لتراقب المرور، أو تضع خرائط تجرد المعلومات في صورة ألوان توضح متوسط السرعة في كل موقع لازدحام المرور. وربما كان الأكثر تأثيراً أن مواقع الطقس تقدم وصولاً فورياً لخرائط الرادار وصور الأقمار الصناعية.

ومن أكثر النماذج غير العادية للوجود عن بعد هو "الحلقة الفولاذية" في لندن. فكرد فعل لموجة التفجيرات الإرهابية لحركة "إيرا" فى بداية التسعينيات، بدأت الحكومة البريطانية بناء ما يمكن أن يكون أكبر شبكة مراقبة رقمية فى العالم. وكانت طرق الوصول إلى لندن محكومة ومراقبة بشبكة من مئات الكاميرات المزودة ببرنامج يسجل لوحات السيارات التى تدخل لندن أو تخرج منها. وداخل هذه "الحلقة"، كانت هناك نصف مليون دائرة مغلقة تسجل تصرفات المواطنين وتحركاتهم. وأصبحت المراقبة المكثفة بالفيديو جزءاً من حياة أهل لندن، حتى إن شرائط المراقبة تلك أصبحت عنصر حبكة مشتركًا فى المسلسلات البوليسية البريطانية. لا داعى للخوف، إن "الأخ الكبير" هنا!

ولا يقتصر الأمر على أن كل ما نفعله معرض للتسجيل، لكنه متعلق أيضاً بأننا لا نعرف في العادة ما يجرى من تسجيل. والكاميرات الإلكترونية هى الآن صغيرة جداً بحيث لا يمكن الإحساس بوجودها. إن ذلك الزر على معطف صديقك قد يكون جهاز بث لصورة تليفزيونية عالية الدقة لك إلى نسخة مستقبلية لبرنامج "الكاميرا الخفية"، أو ربما للمباحث الفيدرالية.

لقد بدأ ذلك النوع بالغ الانتشار من التسجيل قبل حوالى خمسين عامًا، مع اغتيال جون إف كينيدى، وهى الحادثة التى تم تسجيلها على فيلم "زابرودر" (كذلك قتل القاتل المفترض على الهواء فى التليفزيون). ووصل هذا التسجيل إلى ذروة فى عام ٢٠٠١ مع الهجوم على المركز العالمى للتجارة. لقد كان المقصود بالتحديد من هذا الهجوم الإرهابى ليس قتل الأعداء، وإنما قتل آخرين من خلال إثارة الخوف فى الأحياء. ويمكنك أن تتخيل أن استراتيجيات "القاعدة" قد أدركت منذ وقت مبكر أن البرجين التوأمين يتيحان فرصة متفردة، فبمجرد إصابة البرج الأول، فإن هناك آلاف الكاميرات سوف تسجل الإصابة الثانية على الهواء بقدر هائل من التفاصيل. (بالمصادفة كان هناك سينمائى فرنسى يصور فيلمًا تسجيليًا فى ذلك الصباح بالقرب

من المكان، وقام بتصوير الإصابة الأولى أيضًا). لقد كانوا يعلمون أن قدراً هائلاً من اللقطات المصورة لتلك الإصابات سوف يعاد عرضها ملايين المرات خلال الشهور والسنوات التالية، وفي كل مرة سوف يزداد الرعب. لقد لعبت الوسائط مباشرة في أيدينا، وماتزال.

إننا نقبل هذه الصور باعتبارها حقيقية. لكن الصعوبة تتزايد في التفريق من ناحية بين الوجود الحقيقي عن بعد، أو التسجيلات الخام، ومن ناحية أخرى بين الواقع الافتراضي المخترع. إننا نعرف عندما نشاهد فيلمًا روائيًا صريحًا، ولكن عندما نشاهد شيئًا يزعم أنه لاروائي، فليس لدينا دليل على دقة مستوى المشابهة مع الواقع في أي مشهد. وكلما زاد تعرضنا لهذه الأنواع المخترعة، قلت قدرتنا على التمييز بين ما هو حقيقي وما هو غير حقيقي. ونحن نحتاج إلى نظام من وضع شارات على السينما والتليفزيون يحدد مستوى المشابهة في كل مشهد، على النحو الآتي:

– هذا المشهد الحقيقي، يطابق ما يبدو عليه، لقد تم تصويره في الزمان والمكان اللذين يقول المشهد إنه تم فيهما.

– هذا المشهد نوع من الحقيقي، لكن تم إجراء بروفات وإعداد له.

– هذا المشهد قد تم تصويره في المكان الحقيقي، لكن في زمن مختلف.

– هذا المشهد غير حقيقي، إنه إعادة تميل للحدث الحقيقي.

– هذا المشهد غير حقيقي، إنه مخترع.

وبأي معنى من المعاني، فإن الواقع الافتراضي يقوم ببساطة بتوسيع تيمة كانت جزءًا من تاريخ السينما منذ البداية. فمع السنوات الأولى للقرن العشرين، كان الرحالة يقومون بتقديم رحلات افتراضية للمتفرجين في المنازل، والذين يتمنون السفر. وكما رأينا، فإن السينمائيين كانوا يجربون بالشاشات الكبيرة، والبعد الثالث، والصوت المجسم، منذ العشرينيات. وفي عام ١٩٥٣، أخذنا فيلم "هذه هي السينيراما" في رحلة

ماتزال نموذجًا لسينما معايشة التجربة السينمائية. (ماتزال السينما التى تعرض فى دور العرض تحاول تحقيق تجربة أكثر قوة وتكثيفًا. وأصبحت "إيماكس" نوعًا فرعيًا من الفيلم الذى يعرض فى دور العرض، وماتزال تقنية "شوسكان" موجودة، ومنذ عام ٢٠٠٥ قامت تقنية "ثرى دى" مرة أخرى من قبرها مع التكنولوجيا الرقمية، لتقدم تقنيات أكثر تعقيدًا وإتقانًا). واستمر الواقع الافتراضى كتقنية لزيادة المشابهة مع الواقع. والفرق يكمن فى التفاعلية، ودرجة التحكم فى التجربة التى تقدم للمتفرج.

وهنا قد تفقد التكنولوجيا هدفها. ففى المعرض العالمى فى نيويورك فى موسم ١٩٦٤-١٩٦٥، كان يمكن للمتفرجين فى الجناح التشيكوسلوفاكى التصويت على تطورات الحبكة فى الفيلم الذى يشاهدونه، وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، كان العديد من تجارب الدراما المسرحية تقدم للمتفرجين تحكمًا مسبقًا. لكن هذه التقنية لم تستمر، لأسباب عديدة. وقامت فرقة "ناشيونال لامبون" بالسخرية من تحكم الجمهور لدرجة قاتلة، وذلك فى إحدى "النمر" فى السبعينيات. وفى تنويعهم على مسرحية "فى انتظار جودو"، كان الضيف المنتظر (الذى لا يصل فى المسرحية الأصلية أبدًا- المترجم) يظهر بعد ثلاثين ثانية من بدء المسرحية، ويتناقش مع ديدى وجودو فى حوار قصير حول المكان الذى سوف يأكلون فيه. (على حسب ما أتذكر، كان الاتفاق على مطعم صينى).

ومع تطبيق هذه التقنية على الألعاب بدلاً من السينما، أظهر الواقع الافتراضى وعدًا أكبر. إن جوهر لعبة الكومبيوتر هو التفاعل، لذلك فإن المشابهة المتزايدة مع الواقع التى يقدمها الواقع الافتراضى تفيد فى زيادة معايشة التجربة. والمفهوم الأساسى فى ألعاب القبو والتنين هو مصفوفة ذات خطوط عديدة من الحبكات، بينما تعتمد اللعبة على التأثيرات التى تقدمها. وفى كل الحالات، فإن الواقع الافتراضى يزيد التأثير. لكن ربما كانت القيمة الأكبر هى نوعية الألعاب التى تشابه تجربة ما، مثل قيادة طائرة. وفى الحقيقة أن آلات مشابهة للتجربة ليست ألعابًا بقدر ما هى نماذج

أولية لمعايشة الواقع الافتراضي، وهدفها الأهم هو التعليم. وربما نحن لسنا على استعداد تام في أن نثق في تدريب الجراحين في معمل لواقع افتراضي، لكن هناك حرفًا وتقنيات يمكن أن تستفيد من آلات مشابهة الواقع، كما حدث مع الطيارين بشكل جيد لسنوات عديدة. وكانت النجاحات الأولى للواقع الافتراضي (بالإضافة إلى الألعاب) كانت في عالم "كيف تصنع"، مثل برامج "كاد" التي تسمح بالرؤية المسبقة - حتى لو كانت غير دقيقة تمامًا - لظهر سفينة ما إذا شيدناها بالطريقة التي صممناها بها. وفي عام ٢٠٠٧، وفي برنامج يدعى "العراق الافتراضي"، بدأت وزارة الدفاع الأمريكية باختبار ألعاب حرب معدلة بالواقع الافتراضي، لتدريب المحاربين السابقين الذين يعانون من اضطرابات ما بعد الحرب.

وفي عام ٢٠٠٦، وبعد أن كانت نينتيندو رائدة في عالم ألعاب الفيديو، ولكنها كانت الثالثة بعد سوني وميكروسوفت، ثم تفوقت على منافسيها بنظام "واي"، الذي غير ألعاب الفيديو. وبدلاً من المنافسة مع سوني وميكروسوفت على الواقعية والفانتازيا، أضافت الشركة جهازًا لزيادة السرعة إلى أداة التحكم باليد، وقدمت مستوى جديداً من التفاعل الجسماني إلى ألعاب أقل تعقيداً بكثير. وقامت شركة أبيل بتبني هذه الأداة لجهاز "آي فون" بعد عام واحد. في بعض الأحيان الأقل يصبح أكثر.

إن كلاً من العنصرين الرئيسيين للواقع الافتراضي - المشابهة مع الواقع، والتفاعلية - يثيران قضايا أخلاقية.

فالصور والأصوات الرقمية تطابق الواقع عندما يتم الحكم عليها في سياقها. وليست هناك شاشة كومبيوتر متاحة تجارياً اليوم تقترب من دقة صورة فيلم ٣٥ مم يعرض بشكل صحيح، ناهيك عن تقنيات السوبر فيلم مثل شوسكان أو إيماكس. (وبالمثل، فإنه لا توجد شاشة إلكترونية يمكن أن تضاهي كتابًا مطبوعًا جيدًا). وبينما استطاع القرص المضغوط أن يجعل من الصوت الرقمي هو المعيار العادي الجديد، فإن بعض عشاق الصوتيات مايزالون يفضلون التقنية التماثلية الأقدم، كما سبق أن لاحظنا.

ودقة صوت أو صورة منسوخة رقمياً تعتمد على عاملين رياضيين: عدد العينات، والدقة – أو العمق – لكل عينة. وبالنسبة للأفلام والصور المتحركة، فإن هناك عاملاً ثالثًا: سرعة الكادرات. ومن الناحية النظرية، فإن مضاهاة دقة النسخ التماثلي، فإن سرعة العينات الرقمية سوف تحتاج إلى اللانهاية. ومن حسن الحظ أن تلك ليست هي الحالة في التطبيق العملي، وكما رأينا في الفصل الثاني، فإن اختراع السينما ذاتها اعتمد على حدود (وقصور) الإدراك البشري. ونحن نحتاج فقط إلى توسيع هذه الحدود بهامش ما. وعلاوة على ذلك، فإن التقنيات التماثلية لنسخ الواقع ذاتها بعيدة عن الكمال. والنماذج الرقمية تحتاج فقط إلى مضاهاة سابقتها التماثلية أو تجاوزها، حتى الآن.

والمشكلة أن ذلك لم يحدث بعد. فإذا كان هناك جدل حول إذا ما كان معيار القرص المضغوط قريبًا بما فيه الكفاية، كما أن من المحتمل أن ١٦ مليونًا لونًا متاحًا على شاشة كومبيوتر حديثة جداً ليست دقيقة بما فيه الكفاية، فإن دقة حبيبات الشاشة، والتنازلات الهائلة الضرورية لتخزين صور متحركة، ماتزال تطرح حدوداً (وأوجه قصور) مهمة، رغم التطورات السريعة في تقنيات الضغط.

يحكون أن إنجمار بيرجمان كان في الستينيات يعاني من الإحساس بالذنب، تجاه عدم الأمانة الكامنة في السينما. وأطال بيرجمان التفكير في حقيقة أن المتفرجين يقضون ٥٠ في المائة من زمن المشاهدة في الفرجة على شاشة سوداء. وتخيل قلقه عندما واجه الصور الرقمية، والتي تضاعف من تلك الحقيقة ألف مرة!

وتقنيات الضغط المتزايدة، المطلوبة لفيلم روائي طويل من ساعتين على دى فى دى سعته ٤,٧ ميجا بايت، تجلب السلبيات العديدة في الجودة. ومعظم مستهلكي الدى في دى مبهورون بدقة هذا الوسيط – بالمقارنة مع شريط في إتش إس – حتى إنهم يصرفون النظر عن تلك المشكلات الحقيقية. (وتمتد المشكلة إلى التليفزيون عالي الدقة، الذي يستخدم نفس نظام فك التشفير مثل الدى فى دى، وهو نظام MPEG-2). ولأن

الإشارة الصوتية يتم تخزينها في وحدات منفصلة على القرص، فليس هناك ضمان لأن يتزامن الصوت مع الصورة. ولأن أصحاب نظريات الضغط الرقمي أدركوا أننا لا نلتفت كثيراً إلى دقة الألوان بقدر التفاتنا إلى درجة السطوع، فإن معيار MPEG-2 يتلاعب بشكل خفي باللون، بما يغير في دقته ومجاله على نحو كبير. ولأن التكنولوجيا تعتمد على مفهوم تحديد وحدات البيكسيل "المتوقعة" لمعظم الكادرات، فإن فيديو MPEG-2 تتناثر فيه وحدات سوداء تجعل الصورة أقرب إلى نسخة صامتة قديمة فقدت مستحلبها. وعلاوة على ذلك، فإن جودة مثل هذا الفيديو المضغوط تعتمد في الجانب الأكبر على موهبة التقني الذي يريد العملية، كما تختلف في تشغيلها من آلة إلى أخرى. (نظام فك التشفير في أقراص البلوراي، والمعروفة باسم H.264، كذلك AVC، وأيضًا MPEG-4، هذا النظام قطع شوطًا طويلاً في معالجة هذه المشكلات. كما أن نظام H.264 قد تم تبنيه بواسطة أنظمة التليفزيون عالي الدقة الأوروبية. ومازال التطورات تجري).

ولأن التليفزيون عالي الجودة (بالمقارنة مع الوسائط التي تعتمد على الأقراص أو الأسطوانات) يضيف مجموعة أخرى من التعقيدات، فإن المعيار التقني الأمريكي لهذا التليفزيون بالغ الاتساع حتى إنه من الناحية النظرية يشكل ما يصل إلى ستين مجموعة مختلفة من دقة الحبيبات الرأسية والأفقية، وتناسب الشاشة، وشكل البيكسيل، والمسح التقدمي والمتشابك، وسرعة الكادرات. وسلسلة الإشارات تمتد من المنتج عر الموزع، والشبكة، ونظام الكيبل، إلى جهاز التليفزيون الخاص بك. ويمكن لأي من هؤلاء أن يقرر إجراء تغييرات.

والتقنية المنطقية التي تدير نظام الضغط هذه تجري بشكل لاهث في الابتكار، وصعب على الوصف هنا. ويكفي أن نقول إن ما تراه وتسمعه هو الصدى الباهت للصور والأصوات الأصلية. وآمل ألا يكون هناك من فسر تقنية MPEG-2 لإنجمار بيرجمان قبل وفاته.

والعنصر التفاعلى للواقع الافتراضى يطرح مشكلة أخلاقية أخرى. فعندما يصبح المتفرج مستخدمًا مشتركًا فى عملية اتخاذ القرارات الفنية، فإنه يمكن إبطال مسئولية المؤلف. والثراء الخاص لبيئة الوسائط المتعددة للواقع الافتراضى يمكن أن يكون مضللاً. وكلما حاولنا زيادة محاولة نسخ الواقع، فإننا نخلق حرية أكبر للمستخدم لكى يتلاعب بالبيئة والتحكم فيها، لكننا نبتعد أيضًا عن الوصول إلى هدفنا. وكلما اقتربنا من النسخ الكامل للواقع، فقدنا أكثر ذلك الجدل بين الفن وموضوعه. ومصطلح "الواقع الافتراضى" هو بعد كل شيء يجمع بين متناقضين. ففى عالم الفيزيقا، فإن الحقيقى هو حقيقى، وما هو افتراضى "ليس" حقيقيًا. والنتيجة هى - كما فى عمل ديفيد بومان "٢٠٠١" - أن مستخدمى الواقع الافتراضى يجدون أنفسهم فى قفص، قفص جميل، لكنه خانق لأنه يبدو فى مظهره مفتوحًا.

وهنا يمكن أن تكون المقارنة مع المخدرات ملائمة. فكما يقول فريق البيتلز: "لا شيء حقيقيًا".

لقد لاحظنا من قبل التوازى بين الكيماويات النشطة نفسيًا، ومخدرات التقليدية. والواقع الافتراضى الذى يحيط تمامًا بالمستخدم هو المخدر الإلكترونى الفائق.

وإذا كانت فلسفة الواقع الافتراضى تثير هذه الأسئلة الأخلاقية، فعلى مستوى أكثر عملية وتطبيقية، فإن تقنيات معينة للواقع الافتراضى تظهر وعوداً عاجلة، وبطريقة قد لا نتوقعها.

وبرنامج الواقع الافتراضى كويك تايم من أبيل واحد من هذه. وكان قد قدم عرضًا تمهيديًا فى معرض "العالم الرقمى" فى يونيو ١٩٩٤، بعد ثلاث سنوات من ظهور برنامج كويك تايم الأصلى، وقام برنامج QTVR ومنافسوه بتحويل تقنية السينما رأسًا على عقب. فباستخدام نفس اللوغاريتمات الأساسية التى تحول الأفلام إلى البيئة الرقمية، فن برنامج VR تسمح للمستخدم بتغيير وجهة النظر، وأن يتجول فى المكان الافتراضى كما يريد. وحركة الماوس تحدد وجهة نظر الكاميرا، وضغطة

على الماوس تتحكم في وضع الكاميرا. والصور الفوتوغرافية البانورامية الملتقطة من مكان أو أكثر في فضاء الموضوع الذى يتم تصويره يتم تخزينها على قرص. وبرنامج كويك تايم VR يتعامل مع هذه التسجيلات الكاملة – وإن كانت مشوهة – لتقديم صورة ثابتة مطابقة تمامًا من وجهة النظر التي يختارها المستخدم. ويمكن للمستخدمين استخدام الزووم والبان كما يشاءون. وإذا تم تسجيل أكثر من موقع في المكان، فإن المستخدم يمكنه أن ينتقل من نقطة إلى أخرى وإذا لم يكن هناك تسجيل بانورامي من ٣٦٠ درجة، فإن هناك معالجًا VR لخلق صورة من سلسلة صور خام. كما تسمح التكنولوجيا أيضًا للمستخدم بالتجول حول الشيء، وهذا عكس الحركة البانورامية حول المكان.

والآن هذا هو ما لم يكن حالمو الواقع الافتراضي يتصورونه. وليست هناك محاولة لإغراق الحواس، ويظل المستخدم محافظًا على التحكم. وعبقرية تقنية كويك تايم VR تكمن في بساطته. وهو يستفيد بذكاء من المزية الوحيدة للأفلام الرقمية على سابقتها التماثلية، وهي القدرة على توليد صور جديدة بتغيير الصور القديمة، وهذا ميراث من تقنيات الضغط الرقمي التي كان عليها أن تتطور لكي تتعامل مع المتطلبات العددية الهائلة للسينما الرقمية. وهذا البرنامج هو المثال الأخير للنمط الكلاسيكي في الفنون: إن أوجه قصور الوسيط يؤدي إلى فائدة جوهرية. لقد أصبحت العيوب الرئيسية للأفلام الرقمية هي محرك التقنية الجديدة.

وبالطبع فإن التقنية الجديدة ليست الأفلام، فقد يكون المصطلح الأفضل هو "ثابت الصورة". إنها تخلق مكانًا، وليس سردًا. وهي تنكر وترفض الميزانسين والمونتاج، وهي لا تهتم بالإيقاع وإنما بالأجواء، ولا تهتم بالشخصية وإنما بالبيئة المحيطة. ولكن مع نضجها، فإنها سوف تخدم نفس الاحتياجات التي كانت السينما تلبيها. وسوف يأخذنا "ثبات الصورة" بطريقته إلى عوالم أشخاص آخرين تمامًا كما كانت الأفلام تفعل. وما لن تفعله التقنية البسيطة هو أنها لن تشوش وتخلط هذه العوالم مع عوالمنا.

أسطورة الفضاء (المكان) الإلكترونى

كان أول من تنبأ بالثورة الرقمية مفتونًا بإمكانات التواصل التى تتيحها التقنية الجديدة، بقدر الافتتان بقدرة هذه التكنولوجيا على نسخ الواقع، وصهره مع الوسائط المتعددة. وفى الوقت الذى قامت فيه الميكروكومبيوترات بتقليص السلطة المركزية فى العمل المكتبى، وحررت العاملين من غطرسة خبراء الكومبيوتر القدامى الذين كانوا يعرفون الأسرار وحدهم، فإن تقنيات الاتصالات الجديدة كانت تعدل الشبكات التليفونية لربط الملايين بهذه الأدوات الذهنية الشخصية مع بعضهم بعضًا، وخلق قاعدة معلومات مركزية.

وكانت أول قاعدة معلومات كبرى على الإنترنت هى "ديالوج"، وكانت متاحة بدءًا من عام ١٩٦٥، وكانت مصممة أصلاً بواسطة لوكهيد كأداة لبرنامج فضاء أما ليكسيس فقد كانت أول قاعدة معلومات مهنية شاملة، ووضعت مكتبة قانونية كاملة على الإنترنت فى عام ١٩٧٣. وكانت أربانيت هى الشبكة التى سبقت الشبكات التى أصبحت معروفة فيما بعد باسم الإنترنت، وأصبحت متاحة فى عام ١٩٦٩. وافتتح نظام بريستيل البريطانى فى عام ١٩٧٦، ليوضح أن شبكات المعلومات الكومبيوترية على الإنترنت يمكن أن تكون مفيدة للعملاء والمهنيين معًا. ولم ينجح هذا النجاح تجاريًا، لكن شبيهه الذى يقوم على التليفزيون - سيناكس وأوراكيل - أصبح جزءًا من الحياة البريطانية فى الثمانينيات. وكان نظام مينيتيل الفرنسى - الأكثر تعقيدًا من الناحية التقنية بالمقارنة مع بريستيل - قد أصبح جزءًا متكاملاً مع الثقافة الفرنسية بدءًا من عام ١٩٨٥.

وكان نظام مينيتيل مختلفًا تمامًا عن بريستيل فى أنه نظام يتم توزيعه. فبدلاً من ربط عشرات الآلاف من المستخدمين إلى كومبيوتر مركزى مضيف، فإنه كان يقدم شبكة تحويل تربطهم بآلاف المضيفين المستقلين الأصغر. ومن أهم فوائد هذا النظام أنه قلل من مركزية تكاليف التطوير والعمليات. وسرعان ما ظهرت آلاف الخدمات من

هذا النظام، وكان العديد منها يستضيف غرف الدردشة. وقبل عصر البريد الإلكتروني، كان هذا الشكل من إرسال الرسائل الفورية متفرداً تماماً. وكانت قواعد المعلومات على الإنترنت مفيدة، لكن تلك القاعدة تكون مهمة عندما تكون ضخمة جداً، أو عندما يتم تحديثها أولاً بأول.

وكما اتضح بسرعة، فإن التواصل والاتصال كانا هما الروح الحقيقية لنظام الإنترنت. وأثبتت الدردشة أنها شكل جديد وأصيل في التفاعل الإنساني، حيث يمكن لفرد واحد أن يتواصل مع عدة محادثات مختلفة في وقت واحد. وكان ذلك معادلاً في الزمن الحقيقي للمراسلات المكتوبة من الطراز القديم، لكن السرعة الفورية، وعدم تحديد اسم المرسل، والوصول إلى عشرات الآلاف من الغرباء في أنحاء العالم، أدت جميعًا إلى أن تصبح إدمانًا. ومع نهاية الثمانينيات، تأسست مينيتيل في فرنسا، وظهرت آلاف من المنتجات اليومية من الشركة التي وجدت طريقها إلى المستهلك. وقامت مينيتيل بدور النموذج الواضح لتطور الإنترنت وشبكة الاتصالات العالمية، فقد أصبحت كل العناصر موجودة. ونجح الأمر تمامًا، غير أن خدمات الإنترنت تطورت ببطء شديد في فرنسا في التسعينيات، فقد كان المستخدمون قانعين بنظام قديم أبسط وكاف.

وبينما كانت مينيتيل ناجحة خلال الثمانينيات، فشلت تجارب أمريكية عديدة مماثلة، أساسًا بسبب سوء فهم احتياج السوق لمثل هذه الخدمات. واختارت بعض الأنظمة – مثل نايت رايدر، وتايمز ميرور – أن تبث عبر التليفزيون، لتشوش الفراق بين هذا الوسيط والنصوص التي ترسل بالفيديو. ولم يقم بذلك بمجرد فرض سلطة مركزية على ما كان يفترض أن يكون وسيطًا للاتصال بين فرد وآخر، لكنه عاني أيضًا من عدم قدرة شاشة التليفزيون العادية على إنتاج النصوص. وكانت أنظمة أخرى، مثل "بروديجي" من أي بي إم وسيرز، تعتمد على نموذج قديم للشبكات (مرة أخرى، بمضيف مركزي هائل، برغم أنه هذه المرة مزود بأدوات أو مراكز تحكم فرعية)، وعلى

نظام لإنتاج الصور كان بدوره عتيق الطراز. وتأسس نظام NAPLPS في بداية الثمانينيات، باعتباره رد فعل أمريكا وكندا على لغة بريستيل البريطانية، ومينيتيل الفرنسية. وقام نظام بروديجي بتبني هذا النظام قبل سنتين فقط، قبل أن تصبح واجهات الجرافيك المعقدة أكثر إنتشاراً على الميكروكومبيوترات الأمريكية.

والتاريخ القصير للجرافيك على الإنترنت مثير للاهتمام. وتوصل سام فيديدا من مكتب البريد البريطاني إلى مفهوم أساسي لنظام بريستيل في أوائل السبعينيات، وكان الهدف هو صنع نظام إنترنيت للعملاء. ومنذ البداية، كانت الجرافيك الأساسية يفترض أن تكون جزءاً من الخدمة، وذلك في وقت لم تكن الميكروكومبيوترات موجودة، وكانت وسيلة الوصول بالمشاركة في الوقت محدودة تماماً بنظام الحروف والأرقام. وكان نظام بريستيل – وفيما بعد مينيتيل – للجرافيك الذى يقوم على الحروف حلاً عبقرياً لمشكلة نقل الجرافيك عبر خطوط التليفون. وكانت الألوان والأشكال الأساسية تضيف الكثير إلى فاعلية عرض الحروف والرسوم البسيطة، دون المحاولة التى كانت عندئذ صعبة لإعادة خلق الصورة الفوتوغرافية.

وحاول نظام NAPLPS بطموح أن يمد الفكرة إلى جرافيك أكثر تعقيداً. وكان هذا الطموح ناجحًا ومثيراً للفخر، حيث أسس نظام واجهات المستخدم التى تعتمد على رسم الجرافيك بالبيكسيل – مثل ماكنتوش – نفسها بسرعة. وقام مهندسو بروديجى (النظام المستمر الوحيد الذى استخدم NAPLPS) بالتركيز على مسئوليات الجرافيك فى الكومبيوتر المركزى المضيف، وتجاهلوا الثورة التى كانت تدور حولهم. ومع انتشار الميكروكومبيوتر – مما زاد الثروة العامة لسلطة الكومبيوتر مليون مرة – لم تعد هناك حاجة لنظام NAPLPS.

وبرغم أنه بروديجى لم ينجح ماليًا، فإنه كون مليونى مستخدم خلال السنوات الخمس التالية بعد ظهوره فى عام ١٩٨٨. وفى الوقت ذاته ظهر النظام الأمريكى "ميكروسيرف" – البطىء الحركة لكنه مربح – وتبنته صناعة الكومبيوتر، التى بدأت مع "أمريكا

أونلاين" بداية إبداعية، وجمعت ثلاثة ملايين أخرين. وبحلول عام ١٩٩٣، ومع زيادة سهولة الميكروكومبيوتر في الاستخدام، سيطرت صناعة الإنترنت على صفحات التجارة والأعمال، وذلك عندما أصبحت "الطرق السريعة للمعلومات" جزءًا من الاستراتيجية القومية لإدارة الرئيس كلينتون. وراجت في الثمانينيات "الصناعة الباحثة عن تجارة"، لتبدأ صناعة الإنترنت في صعودها السريع، ونجحت "إيه أوه إل" (أمريكا أونلاين) في أن تخلق الانتقال من عالم الخدمة الخاصة إلى العامة. وبحلول عام ١٩٩٦ وصلت "إيه أوه إل" إلى عشرة ملايين عضو، وتوسعت في أوربا. وبحول عام ١٩٩٧ تعدى الأعضاء ١٢ مليونًا، وعند نهاية القرن العشرين وصل العدد إلى ٢٠ مليونًا، وبدا أن "إيه أوه إل" لا يمكن إيقافها. وفي يناير ٢٠٠٠ كانت تايم وارنر - التي كانت أكثر شركات الوسائط القديمة المبشرة بالنجاح - قد وافقت على الاندماج مع "إيه أوه إل"، وأخذت ٤٥ في المائة من الصفقة. وتم هذا الزواج الرمزي بين الوسائط القديمة والجديدة في يناير ٢٠٠١ عندما انفجرت فقاعة مواقع الإنترنت. ومنذ ذلك الحين أصبحت "إيه أوه إل" تشكل عائقًا سلبيًا في أرباح تايم وارنر، مع التحول الاقتصادي للإنترنيت من مجرد الاتصال إلى محركات البحث.

لقد كان نظام كومبيوسيرف يعتمد بالكامل على الحروف منذ ظهوره في أواخر السبعينيات، بينما احتلت إيه أوه إل مركز الصدارة عندما دمجت أيضًا عناصر الجرافيك، مع تحديث ما قام المستخدم بتحميله وتخزينه كلما دخل على الإنترنت. لقد كان مستخدمو الإنترنت في أوائل التسعينيات يشكون دائمًا من الوقت الضائع في انتظار ظهور جرافيك نظام إيه أوه إل. (في الوقت ذاته، طورت كومبيوسيرف نظام GIF للضغط الرقمي، وأصبح شائعًا بالنسبة للصور). ومع التزايد السريع جدًا للإنترنيت في عام ١٩٩٥، كانت الكومبيوترات الشخصية قد أصبحت قوية بما يكفي، وأدوات المودم سريعة بما يكفي، لكي يتم تحميل عناصر الجرافيك عند الاحتياج إليها، ولم يعد من الضروري تخزينها مقدمًا. لقد كان رواد شبكة الاتصالات الدولية يشكون دائمًا من طول انتظار هذه الجرافيك أيضًا. وعند نهاية القرن، كانت الصناعة لا تزال

أفقًا يحتاج لارتياده وكشفه، وتحمل مستوطنوه الظروف التى لم يكن يقبلها آخرون أكثر كسلاً. وليس هناك وسيط آخر استطاع أن يثبت أقدامه بهذه السرعة، كما أنه ليس هناك وسيط آخر أتاح القليل من التحكم للناشرين والمنتجين. ولك أن تتخيل التليفزيون فى بداية الخمسينيات، إذا كان كل جهاز تليفزيون يلتقط إشارة بث مختلفة، أو لا يستقبل أحيانًا أى إشارة على الإطلاق. ولأن الكثير من الأمر يعتمد على برنامج التصفح، فإن ذلك هو الحال مع شبكة الاتصالات الدولية.

وأخذت الشبكات التجارية المركزية الكبرى - مثل إيه أوه إل - نموذج بنائها من الشبكات التليفزيونية فى عصر الاتصالات السابق. ولأنها كانت تهدف إلى تقديم خدمات جماهيرية عامة، فإنها حاولت أن تلبى كل شىء لكل الناس، لكنها شعرت بعد ذلك بعبء المسئولية. وقد يكون الترفيه هو الشىء الذى نتشارك فيه بشكل جماعى، لكن المعلومات - وهى جوهر وقلب هذه الخدمات - هى خاصة إلى حد بعيد، فلكل منا متطلبات مختلفة، وربما يجب أن يكون النموذج هو النشر عن طريق المجلات، وليس البث التليفزيونى، وكان الأمر على هذا النحو فى فرنسا، وعاد ذلك فى جانب منه إلى المصادفة. فلأسباب سياسية، أصدرت الحكومة الفرنسية منذ البداية مرسومًا بأن كل خدمات مينيتيل يجب أن تدار عن طريق ناشرين موجودين بالفعل. وكنتيجة لذلك، فإن عديداً من الخدمات الأولى جاءت بطريقة تلبية الاحتياجات الشخصية مثلما تفعل المطبوعات، وسرعان ما وجدت الجمهور الخاص بكل احتياج. وكان على مقدمى الخدمة فى الولايات المتحدة أن يتعلموا ذلك بالطريقة الصعبة. (إن كل ذلك التاريخ السابق على الإنترنت كما نعرفها الآن قد يبدو تاريخًا أثريًا قديمًا، لكن من المهم فهم الأسلاف السابقة للوسائط التى تحكم عالمنا الآن، ومحاولة تذكر كيف كان العالم قبل الإنترنت).

وكرد فعل جزئى لذلك الاحتياج، أصبحت الإنترنت فى عام ١٩٩٤ هى مركز اهتمام الصحافة والنشر والتعبير. وكسليل لشبكة أربانيت التى أقامتها وزارة الدفاع الأمريكية، قدمت الإنترنت شبكة هائلة من الكومبيوترات المضيفة المتصلة ببعضها

البعض في كل أنحاء العالم، وهو ما بدا طريقًا صحيحًا تمامًا لتنويعة لانهائية من خدمات الاهتمامات الخاصة. والأكثر من ذلك أنها كانت "مجانية" وحرة، حيث إن الحكومة والجامعات كانت ماتزال تساهم في تحديثها. (ذلك أحد أهم عناصر تاريخ الإنترنت. إن الحكومة لم تعد تدعم الشبكة، لكن هذا التحول جاء بالغ النعومة ودون نفقات اقتصادية باهظة. إن الفرص التجارية بدت شديدة الاتساع، حتى أن شركات الاتصالات عن بعد كانت أكثر رغبة في استثمار عشرات المليارات لتطوير البنية التحتية الضرورة للاتصالات). وحدث هذا التحول بسرعة أكبر ما توقع أي شخص يعرف تاريخ الإنترنت. ومثل الفاكس قبل ذلك، كانت الإنترنت تقنية لها تاريخ يمتد إلى عشرين عامًا في الماضي عندما بدأت انطلاقتها. ونسب معظم المراقبين تحولها من شبكة عملاقة حكومية وعلمية وعسكرية، إلى وسيط تجارى عالمي ذى سلطة لم يسبق لها مثيل، إلى تطور التقنية التي عرفت باسم "الشبكة عبر العالم" World Wide Web.

وكان تيم بيرنيرزلي رجلاً إنجليزيًا يعمل في المركز الأوربي لفيزياء الجزيئات" (CERN) في سويسرا، وهو أول من اقترح في عام ١٩٨٩ مفهوم "الشبكة عبر العالم"، وطور تكنولوجيا "الهايبر تكست" الأساسية في عام ١٩٩٠، وكان ذلك يعتمد على عمل قام به في عام ١٩٩٠، وكان ذلك يعتمد على عمل قام به في عام ١٩٨٠ لم يكن هذا المفهوم جديداً، لكن الطموح لربطه بأى مكان في العالم على الإنترنت كانت له آثار عميقة. تخيل مكتبة يوجد فيها أي كتاب - في الحقيقة أي صفحة من أي كتاب - تظهر فوريًا أمامك في أي وقت تطلبه أو تطلبها فيه. الآن تخيل أن هذه الصفحة تكون دائمًا من أحدث طبعة، وأنها مزودة بوسائل إيضاح بالأوديو والفيديو والصور (وليس من الضرورى أن تستقر هذه الإيضاحات على الصفحة، فهي موجودة في أي مكان). تلك كانت رؤيا "الشبكة عبر العالم". (بالطبع فإنك الآن لست مضطراً لتخيل ذلك، لأنك تعيش فيه، لذلك تخيل عالمًا "بدون" الإنترنت، هذا إن استطعت).

وفي السنوات القليلة الأولى كانت "الشبكة عبر العالم" مشروعًا أوربيًا أساسًا، وليس هذا غريبًا، فقد كانت تطورات شبكة الاتصال يسيطر عليها مشروعات فرنسية

وبريطانية، بينما تأخر الأمريكيون فى هذا المجال. وفى سبتمبر ١٩٩٣، قام "المركز القومى لتطبيقات الكومبيوتر الفائقة" (NCSA) فى جامعة إيلينويس وإيربانا كامبين، بإطلاق المتصفح "موازيك"، ذى الوظائف الكاملة الذى يستعمله المستخدم لتصفح الشبكة. (ينسب ذلك الجهد بشكل عام إلى مارك أندريسين، الذى كان آنذاك طالبًا فى العشرينيات من عمره). وخلال شهور، تزايد الاهتمام بالشبكة بدرجة هائلة، ليزيد جنون الإنترنت عشرة أضعاف. ففى يناير ١٩٩٣ كان هناك ١.٣ مليون موقع مرتبطون على الإنترنت، ليزيد هذا الرقم فى يناير ١٩٩٦ إلى ٩.٥ مليون. وبعد ثمانية عشر شهرًا تضاعف الرقم إلى ١٩.٥ مليون. وفى يوليو ١٩٩٩ أصبح الرقم ٥٦ مليون. وبعد تسع سنوات وصل عدد المواقع إلى ٦٠٠ مليون.

وفى وسط عام ١٩٩٤، افتتحت مئات من الشركات الأمريكية مواقع على الإنترنت، وبعد عام وصل العدد إلى الآلاف. وكان معظم هذه المواقع مكرسة لمعلومات وإعلانات التسويق، وهو ما كان يمثل لعنة "لمواطنى الإنترنت" قبل عدة شهور قليلة. وعند منتصف عام ١٩٩٥ لم يكن هناك فيلم تجارى أمريكى يفتتح فى الولايات المتحدة بدون موقع مرتبط به. وفى أغسطس ١٩٩٥ قامت شركة نيتسكيب (الشركة التى تأسست قبل ١٦ شهرًا بواسطة مارك أندريسين ورجل الأعمال فى وادى السليكون جيم كلارك) بالانطلاق الجماهيرى فى أكثر بداية ناجحة فى التاريخ حتى ذلك الوقت. وقيمت وول ستريت هذه الشركة بقيمة ٢.٩ مليار دولار. وبدأ جنون مضاربة أسهم شركات الإنترنت.

واندفعت الوسائط التقليدية لتجد موطئ قدم على الشبكة. وأخذت شركة نيوزكورب – لمالكها روبرت ميردوك – بأخذ مليارى دولار استثمارات من شركة MCI بنقرة إصبع على لوحة مفاتيح الكومبيوتر. وعقدت إن بى سى صفقة مع ميكروسوفت. وبحلول عام ١٩٩٦ لم تكن هناك صحيفة أو شبكة تليفزيون بدون وجود لها على "الشبكة عبر العالم". والأكثر أهمية، أن مائة ألف موقع إنترنيت أنشيء فورًا فى كل

أنحاء العالم (مع يناير ١٩٩٦)، وكان معظمها لا يدار بواسطة عمالقة وسائط البث أو الطباعة، ولكن بواسطة أفراد، وشركات صغيرة، ومنظمات عامة.

وأصبحت شركات محركات البحث مهمة بقدر أهمية نيتسكيب، شركة المتصفح. وعندما انطلقت ياهو في عام ١٩٩٦ قدرت بقيمة ٣٠٠ مليون دولار. وقد لا يبدو ذلك مبلغًا كبيرًا في عالم الإنترنت، لكن تذكر أنه كان فيها أقل من ثلاثين موظفًا آنذاك. وبسبب الكمية الهائلة للمعلومات الهائلة المتاحة على الإنترنت، كانت محركات البحث - التي كانت تفهرس وتصنف المواقع عبر العالم - تقوم بوظيفة نقاط الدخول غير الرسمية. وسرعان ما حصدت الكثير من عائدات الإعلانات التي سرعان ما بدأت في التدفق. وبحلول عام ١٩٩٨ كانت هذه المواقع الجاذبة تسمى "بوابات"، واندفعت شركات الوسائط التقليدية لامتلاكها. وفي الشهور الثمانية عشر التالية قامت ديزني بشراء إينفوسيك، وقامت "آت هوم" (وخلفها "إيه تي آند تي") بالاستحواذ على إكسايت، وكانت لايكوس هدفًا لشبكات باري ديللر الأمريكية (برغم فشل الصفقة). وخلال سنوات قليلة، واجهت محركات البحث هذه التي كانت مشهورة أفولا أمام جوجل.

وبحلول عام ١٩٩٨ أصبح من الواضح أن الشبكة قد أسست نفسها ليس فقط كسوق كبرى، وإنما أيضًا كمحرك افتراضي للاقتصاد. وكان ذلك هو أول فقاعة من سلسلة فقاعات هائلة قادت الاقتصاد الأمريكي في القرن الحادي والعشرين. وكانت شركة "برايس لاين" هي الشركة الأم التي تقوم ببيع خصومات على تذاكر خطوط الطيران، وكانت لها قيمة تسويقية تزيد على مجموع شركات الطيران الكبرى. وبرغم أن الشبكة كانت تقتطع من الكعكة المحدودة لزمن المستهلك في الترفيه، فإنها لم تجد نصيبها بعد من أموال الترفيه الاستهلاكية. وكان ذلك على وشك التغيير، وبحلول عام ١٩٩٨ كانت كل مدرسة ثانوية وكلية تملك إنترنيت ذا موجة عريضة (وهو ما أصبح سائدًا بعد عام ١٩٩٥ في الجامعات) تملك وتبادل ملفات الموسيقى من نوع إم بي

ثرى. وكانت تقنية ضغط الأوديو هذه تشير إلى عالم للوسائط، حيث سوف تصبح حقوق النشر بقيمة الورقة المكتوبة عليها. وكانت القرصنة - تلك المشكلة المزعجة لموزعى الموسيقى والفيديو منذ أواخر السبعينيات - على وشك أن تصبح قاعدة وليس الاستثناء، بسبب التحول الرقمى للوسائط، وتزايد سعة موجة اتصالات الإنترنت.

وفى خلال خمس سنوات فقط كان للشبكة عبر العالم تأثير كبير على صناعة المعلومات، والإعلان، والترفيه. لكن هذه التأثيرات تضاءلت بسبب إمكانات الشبكة فى عالم "الاقتصاد الإلكترونى". وكانت هذه المجموعة الهائلة للجهاز العصبى الرقمى (على شبكة الإنترنت) قد غيرت سريعًا القيمة الاقتصادية للملكية الفكرية. وعند نهاية القرن العشرين، ومع جانبية الأسواق الفعالة وقنوات البيع المبسطة، كان على الشبكة أن تعدل وضعها لكى تغير الطريقة الأساسية فى عالم التجارة والأعمال، وتوازن بينها.

هل قلت أنك تريد ثورة؟

عالم الوسائط

فى عام ١٩٨٠، انتهت الطبعة الثانية من كتاب "كيف تقرأ فيلمًا: بملاحظة عن ديمقراطية الوسائط، لاحظت أنه بينما امتدت التقنية الجديدة بقدرتنا على خلق الوسائط، فإن توزيع المطبوعات، والسينما، والتليفزيون، لا يزال مركزًا فى أيدى عدد قليل نسبيًا:

"إن انتشار الوسائط كان تيمة ، شتركة فى الخيال العلمى منذ رؤية جورج أورويل فى "١٩٨٤": "إن الأداة، وشاشة التليفزيون، يمكن خفض صوتها، لكن لا يمكن إغلاقها تمامًا". لكن الحقيقة تستحق التكرار: إن مازلنا نسميه "واقعًا" هو فى الجانب الأكبر منه واقع تم اختياره لنا. إن الأمر لا يقتصر على أن شخصًا ما آخر يحكى لنا القصص، وإنما أيضًا فى نوعية القصص التى يرويها".

لقد قلنا عندئذ أن قنوات التوزيع فى طريقها للاتساع أيضًا، ووضعنا قائمة بما نتوقعه من تقنيات وشبكة الظهور من البريد الإلكترونى إلى الفيديو عند الطلب، ومن

خدمات المعلومات على الإنترنت إلى الألياف البصرية للكيبل، ومن بث القنوات الفضائية مباشرة إلى المنزل إلى الكومبيوتر في كل منزل. إن كلاً من هذه الابتكارات - وأكثر منها - أصبحت الآن جزءًا من حياتنا اليومية. لكن هناك شيئًا واحدًا واضحًا: لقد تغيرت الثورة الرقمية جذريًا من الطريقة التى نتعامل بها مع الواقع، أيًا كان من يقرره.

إن أبنائى - الذين ولدوا بعد ظهور "كيف تقرأ فيلمًا" للمرة الأولى، ونموا قبل أن أكتب الطبعة الثالثة للكتاب فى عام ١٩٩٩ - تمتعوا بثروة من الوسائط التى لم تكن معروفة في عام ١٩٨٠، وجيلهم مستهلك هائل للإنترنيت، والتليفزيون، والفيديو، والأقراص المضغوطة، وألعاب الكومبيوتر، والبرامج، والأفلام التى تعرض فى دور العرض، وربما كانوا (وهذا مدهش، عندما تضع في الاعتبار ثروة الوسائط الجديدة) معتادين على الكلمة المطبوعة، وإن كانت تظهر على شاشة الكومبيوتر أكثر مما تظهر على صفحة كتاب.

والأكثر أهمية أن الكميات الهائلة للوسائط التي يستهلكونها تكاد تعادل الكميات التي يضعونها. ففى متناول أيديهم طيف كبير من الأدوات البرامجية قد تدهش أى كاتب أو سينمائى أو فنان تشكيلى محترف منذ عشرين عامًا. لقد جاء عام أورويل - ١٩٨٤ - ومضى. (لقد نسينا من الذى فاز بكأس الفوتبول، لكننا نتذكر الإعلان عن المباراة). والكتابة حول تحكم الوسائط تبدو أقل أهمية مما كانت عليه منذ خمسة عشر عامًا. ونحن الآن - أو أغلبنا - أثملتهم السلطة الجديدة لإنتاج الوسائط وتوزيعها، (وسائط من كل الأنواع، تقليدية وغير تقليدية)، حتى أننا لا نهتم كثيرًا بمن يملك الوسائط عتيقة الطراز. ولقد لاحظ إيه جيه ليبلينج، الناقد الصحفى الكبير، منذ نصف قرن مضى أن "حرية التعبير والصحافة تنتمى إلى من يملك الصحافة". ونحن الآن فى نقطة حيث يملك كل منا وسيطًا للتعبير، ومعملاً سينمائيًا، وأستوديو تسجيل. لكن ماذا نفعل بها؟

إن الزيادة الكبيرة فى عرض موجة التوزيع فى العشرين عامًا الماضية قد أدت إلى ركود سياسى فى الوسائط، ركود مثير للإحباط بقدر ما هو مثير للتفاؤل، حيث يتم التعبير عن معظم النقاط، ولا توجد مشكلة اجتماعية أو سياسية لم تتم معالجتها فى البرامج الحوارية، والمدونات، والمشكلة هى أنه برغم أننا لا نتوقف عن الكلام، فنحن لا نتكلم "مع" بعضنا البعض، وبدلاً من ذلك فإننا نصرخ من أجل الجانب الذى نقف فى صفه. وإلى حد ما، فإن ذلك صحيح دائمًا. فعندما كنت صبيًا كانت هناك سبع صحف فى نيويورك (وفى معظم المدن كانت هناك على الأقل صحيفتان)، وأنت تستطيع أن تختار الرأى الذى تفضله. ولكن فى النصف الثانى من القرن العشرين قامت شبكات البث بدور القوة التى توحدنا. وليست المسألة الآن متعلقة بالاختيار بين سبع صحف، وإنما بين ألف مدونة وموقع على الإنترنت.

وقد شهد العقد الأول من القرن الحالى ثورة حقيقية فى معمار اتصالاتنا. والمدونة (الموجهة من واحد إلى كثيرين)، والشبكة الاجتماعية (الموجهة من كثيرين إلى كثيرين)، والهواتف الخليوية (الموجهة من واحد إلى واحد)، قد شاركت جميعًا فى دعم مجتمعاتنا الافتراضية. لكن هذه المجموعات افتراضية، وموجهة بشكل ضيق، فهى مجتمعات تتشارك فى الاهتمامات، وليس فى المكان. إنها تضم الناس المتباعدين معًا، لكنها تزيد الانفصال بين الجماعات.

ومن الملاحظ – ومن المثير للاضطراب – أنه فى هذا العقد عندما أخذت الاتصالات الديمقراطية قفزة كبرى إلى الأمام، فإننا عشنا أيضًا أكثر السياسات التى حذر منها أورويل، المصطلحات الصحفية الرائجة، وعبارات السياسيين الاختزالية، والصور التى لا تترك للقارئ حرية التفكير. ("لقد أنجزت المهمة").

وهناك طريقتان لتفسير تلك المشكلة المحيرة:

١– حل تأثير المدونات والشبكات الاجتماعية مكان الصحف (وسوف نصل سريعًا فى العقد الثانى من القرن الجديد إلى ذروة، وسوف يصبح الخطاب السياسى مختلفًا جذريًا).

٢- إنك لا تستطيع أن تقرأ أورويل دون الرجوع إلى هاكسلى. إن هذه الأدوات الجديدة فى الاتصال، والتى تبدو قوية، يمكن أن تشوش من يملك سلطة.

وأيًا ما كان التفسير الحقيقى لخطابنا السياسى، فإن من المهم على الأقل دراسة كيف أن ثورة الاتصالات قد أعطتنا عقدنا الاجتماعى، فكلما زاد الاتصال بيننا فى عالم الوسائط، فإننا نصبح معزولين فيما اعتدنا أن نسميه العالم الحقيقى. إنك عندما تكون مزودًا بجهاز الآى فون الخاص بك، والبلاك بيرى، وما إلى ذلك، فإنك تصبح مستقلاً إلى حد كبير عن محيطك المادى. فأنت مثلاً لست فى حاجة أن تعرف أين أنت وإلى أين أنت ذاهب، فمعك جهاز يحدد مكانك وتوجهك. وأنت لا تحتاج إلى تذكر رقم هاتف والدتك (أو حتى اسمها)، فقط اضغط على "اتصل بماما". افعل فقط ما تقوله لك تقاويم بلاك بيرى أو آى فون الخاص بك، وسوف تقوم بعمل اليوم. ورجاء"، حاول أن تتجاهل كل الكائنات الإنسانية المزعجة التى تغزو الفضاء الخاص بك.

لقد أخبرنى صديقى فريد هذه القصة: لقد كان يتناول العشاء مؤخرًا فى مطعم مع زوجته، وكانت هناك امرأة قريبة منهما ومعها طفلان شقيان يجريان فى المكان، وكانت صرخاتهما غير مفهومة، فقد كانا يلهوان. لكن وجودهما جعل من الصعب على فريد أن يسمع ما تقوله زوجته.

وعند نهاية الوجبة، بدأ فى الرحيل، واقترحا على المرأة أن تمارس تحكمًا أموميًا أكثر على طفليها.

أجابت فى غضب: "هذا مكان عام!! أستطيع أن أفعل ما أريد!!". (هنا تلتمع فكرة).

فى مكان متمدن، المكان "الخاص" كان هو حيث ما تستطيع أن تفعل ما تريد، أما المكان "العام"، فهو حيث تفعل ما يجب عليك أن تفعل. وفى عالمنا الذى سادت فيه خصخصته، المكان العام يخصك وينتمى إليك. والمكان الوحيد الخارج عن الحدود ربما كان المكان الخاص لشخص أخر.

لقد زدنا ديمقراطية وسائط الاتصال بسرعة أكبر وبشكل أكثر كمالاً مما كنا نتصور. إننا الآن نملك السلطة. لكن مع تزايد سلطتنا فى العالم الإنسانى الحقيقى الذى قد ندعوه "العالم الاجتماعى" sociosphere، فإننا أيضًا نملك السلطة والقدرة على الوصول إلى عالم الوسائط mediaspere الذى يلفنا.

لقد لاحظ ريموند ويليامز فى "اتصالات" (١٩٧٦):

"فى مجتمعات مثل بريطانيا والولايات المتحدة، فإن دراما أكثر تشاهد فى أسبوع أو عطلة نهاية أسبوع بواسطة أغلبية من المتفرجين، أكثر مما كان يشاهد فى عام أو حتى فى حياة كاملة فى فترات تاريخية سابقة. ومن العادى أن معظم الشاهدين يرون بانتظام ساعتين أو ثلاثًا من الدراما، ومن مختلف الأنواع، كل يوم. وتأثيرات ذلك لم توضع بعد فى الاعتبار كما يجب. ومن الواضح أن من السمات المتفردة للمجتمعات الصناعية المتقدمة أن الدراما كتجربة معايشة أصبحت جزءًا متضمنًا فى الحياة اليومية، فى مستوى أكبر كثيرًا مما سبق، حتى أن الأمر يبدو كتغير كيفى أساسى وجوهرى".

لقد كان ويليامز يتحدث عن عصر التليفزيون، أما فى عصر الإنترنت، فإن "ساعتين أو ثلاثًا" تبدو رقمًا قليلاً، ويجب أن نضيف إلى معايشة دراما البث التليفزيونى الأخبار كترفيه، وألعاب الفيديو، وشريط الموسيقى المستمر على أجهزة الآى بود، والدى فى دى، والبريد الإلكترونى، والدردشة، والمدونات، والشبكة. (ولا تنس الهاتف الخليوى).

هناك أثر يبدأ فى الوضوح: إننا نفقد الوقوف على أرض الواقع. إننا فى طريقنا تمامًا إلى القفص المخيف لديفيد بومان. وكلما زاد الوقت الذى نقضيه فى عالم الوسائط، يكون لدينا إحساس أقل من الاتصال الاجتماعى الذى كان لنا. إن من غير المؤدب أن تترك الغرفة إذا كان والدك يتحدث، ولكن ليس من غير المؤدب أن تترك الغرفة عندما يتحدث كليف هاكستيبل. وكلما ضعف الاتصال الاجتماعى بواسطة إشعاع عالم الوسائط، فإن مزيداً من الاهتمام يتحول تجاه فضاء وسائط الاتصال.

وكمـا تنبـأ ريمـوند ويليامـز، فـإننا نكرس أنفسنا إلى قـصص وحـقـائق عـالم الاتصـالات. ومع ذلك فإن أهم سمة للتحول الرقمي للعشرين عامًا الماضية ليست تزايد انتشار "وسـائط التيـار الرئيسـي" كما كان الحال من قبل، ولكنها قوة وسائط الاتصال التي منحتها التكنولوجيا لنا. "حرية التعبير ملك لمن يملكها" كما قال جو ليبلينج. والآن أنت تملك حـرية التـعـبير. ومع نمو وتطور الإنترنت في التسـعـينيات والعقد الأول من القرن الحادي والعشرين، فإن لديك أيضًا القوة والسلطة في توزيعها. (أنك بالطبع لا تربح كمـا تربح "وسـائط التيـار الرئيسي"، لكن ربما كـان ذلك أقل أهـمـيـة على شـبكة الإنترنت).

لذلك لا تلق باللوم على وسـائط الاتصـال، وتحـمل المسـئوليـة، فـأنت تملك القـوة والسلطة. ويجب علينا أن نركز على الاستخدامات التي نضع فيها مواهبنا وتقنياتنا. لم يعد كافيًا أن تعرف كيف تقرأ فيلمًا يجب عليك الآن أيضًا أن تفهم – وبعمق – كيف "تستخدم" فيلمًا.

(عليك من فضلك أن تختار نهاية)

(١)

والأكثر أهمية، هو أننا في حاجة إلى أن نتذكر أنه لا يزال هناك أثر للواقع وراء السينما، ووراء الوسائط، ووراء الوسائط المتعددة.

وفي هذا المجال، يوجد ما يدلنا. ففي الوقت نفسه تقريبًا من عام ١٩٤٧ حين كان جورج أورويل يرسم رؤياه القاتمة حول المستقبل، قام كاتب المقالات إي بي هوايت في جريدة "ذا نيويوركر" بتأمل عالم الوسائط الذي يشبه الوسيط الذي يعمل فيه على نحو غريب، فكتب مقالاً بعنوان "حكايات منافية للعقل: تدهور الرياضة"، وأوحى على نحو مضحك بوجود أمة "في ثالث عقد من عصر خارق للصوت"، مهووسة بالمباريات والألعاب، محاصرة بوسائط صاخبة ومتشعبة، ومشدودة لاهثة الأنفاس بالطرق السريعة (المصنوعة من الأسمنت المسلح).

وبسبب تلك الحمى، فإن "الأسطوانات تتساقط كأنها تفاحات ناضجة في يوم عاصف"، كما يقول: "لقد تغيرت العادات والسلوكيات، وتم اختصار الخمسة أيام عمل في الأسبوع إلى أربعة أيام، ثم إلى ثلاثة، لإعطاء كل فرصة أفضل لتذكر نتائج المباريات". وفي هذا العالم، كما في عالمنا، ليس هناك من هو قانع بأن يأخذ حدثًا واحداً في وقت واحد، "فبفضل الراديو والتليفزيون لم يعد هناك من يضطر إلى ذلك". وما لا يرونه على أرض الملعب، يمكنهم مشاهدته على لوحة النتائج بالفيديو، أو يستمعون إلى الراديوهات الصغيرة، أو يشاهدون التليفزيونات التي توضع في الجيب. ومثل لوحات بروس ماكول ما بعد السريالية، فإن حكايات هوايت تستقر في عبثية خفيفة.

وكما انتهى الأمر، فإن فقاعة الوسائط تلك على وشك الانفجار. وفي حلم هوايت، فإن مباراة ختام دورى الفوتبول فى عام ١٩٧٥، عندما أطلق الرصاص على لاعب بواسطة متفرج غاضب ساخط، هذه المباراة تمثل نقطة تحول، وبداية لسلسلة من الكوارث الأخرى فى الملاعب وعلى الطرق السريعة. ويقول هوايت أن هناك رقمًا قياسيًا: "إن فترة ما بعد ظهيرة يوم رياضى تتكلف ٢٢٠٠٣ حياة شخص".

"ومنذ اليوم، سوف تنحسر الرياضة. وخلال فترة ما بعد الظهيرة أيام السبت الطويلة حيث لا تجرى منافسات، سوف تغرق الملاعب فى السبات. وحتى الطرق الفسيحة ذات الحدائق فى منتصفها لن يستعملها أحد، عندما يعيد السائقون اكتشاف سحر الطرق القديمة الملتوية التى تفضى إلى الشوارع الرئيسية وإلى ما خلف الحظائر، باحتقانها الخفيف ورائحتها اللطيفة".

قد حان الوقت لكى نمضى فى تلك الطرق الملتوية مرة أخرى.

(٤)

والأكثر أهمية، هو أننا في حاجة إلى أن نتذكر أنه لا يزال هناك أثر للواقع وراء السينما، ووراء الوسائط، ووراء الوسائط المتعددة.

وفي هذا المجال، لدينا معلم. إن جيرترود شتاين - إحدى مؤسسات الحركة الحديثة واللتي واكبتها - قد أوضحت ذلك:

"الوردة هي وردة هي وردة هي وردة"...

وذلك كما قالت في قصيدتها "إميلي الخائفة" (١٩١٣). (ربما كانت سوف تجد الفصل الثالث من هذا الكتاب مثيراً للملل). وبالنسبة لها، فإن الشعر هو ما لا يمكن فقده في الترجمة، إنه "في الحقيقة حب اسم أي شيء". كما أنها تبقى في الذاكرة بفضل صالونها الباريسي بقدر فنها الأدبي، وذلك صحيح لأن كل يوم من أيام الحياة التي عاشتها مهم بقدر أدبها. ومثل العديد من زملائها وأصدقائها في ذلك الحين، من بيكاسو إلى هيمنجواي، كانت حياتها عملاً فنيًا، وسيرة ذاتية منفصلة. وفي عصر النهضة كانت الكلمة الإيطالية لهذه الصفة هي Sprezzature، وهو نوع من فقدان الصبر تجاه الوجود الخام غير المتشكل. وكانت شتاين تعرف التوازن الصحيح بين الفن والحياة.

لقد قضينا سبعة فصول ندرس الفن. وكان لدى جيرترود شتاين الإجابة عن الحياة. وفي واحد من أروع سطور النهاية في التاريخ، كانت تصيح على سرير مرضها الأخير؟ "ما هي الإجابة؟". ومرت بضع لحظات قبل أن تختتم: "ما هو السؤال!".

وكانت تلك هي الإجابة. ومن بعدها لفظت نفسها الأخير.

(٣)

والأكثر أهمية، هو أننا في حاجة إلى أن نتذكر أنه لا يزال هناك أثر للواقع وراء السينما، ووراء الوسائط، ووراء الوسائط المتعددة.

وفي هذا المجال، لدينا نموذج. لقد كان ويليام شكسبير في ذروة حياته الفنية عندما توقف عن الكتابة المسرحية وعاد إلى مدينته التي وُلد فيها. وكانت مسرحيته الأخيرة "العاصفة" تحية وداع لجمهور ملأ الكرة الأرضية طوال أكثر من عشرين عامًا. لقد كانت تدور عن المسرح، الوسيط الذي يعمل به، لكنها ليست احتفاءً واحتفالاً بقدر ما هي هروب. هناك عالم حقيقي خارج جزيرة المسرح، يجب اللعب والتمثيل عليه، وهدف "العاصفة" وبطلها بروسبيرو (وقد نستنتج أنه هدف شكسبير) أن نترك السحر خلفنا ونعود إلى هذا الواقع. وفي النهاية يطلب منا بروسبيرو أن نرحل:

لقد تمت الإطاحة بكل سحرى

والقوة التى أملكها خاصة بى

وهى ذابلة إلى حد كبير.

ريح لطيفة من أنفاسك من أجل قلوعى

لكى تملأها، وإلا سوف يضيع هدفى

بأن أبث السعادة. إن ما أريده الآن

الأرواح التى تقوى، الفن الذى يفتن

ونهايتى هى اليأس

إلا إذا تم إنقاذى بالدعاء والصلوات

التى تخترق وتنتفض

على الرحمة ذاتها وتغفر كل الذنوب،

وعندما تغفرون لى الجرائم

اتركوا غفرانكم لكى يحررنى،

.....

ويخرج.

خاتمة

السينما والوسائط: تاريخ بالترتيب الزمنى

"لقد صنع البشر ملايين، لكنهم لم ينتجوا شيئًا مهمًا إلا نقل الملكية".

جوزيف هيللر، من الإغلاق.

حتى عام ١٨٩٥: ما قبل التاريخ

١٣٠ بطليموس الإسكندرية يكتشف ظاهرة بقاء الرؤية.

١٢٥٠ ليون باتيستا ألبيرتى يخترع أول أنواع الكاميرا أو بسكيورا (الغرفة المظلمة).

١٤٥٦ ٢٤ أغسطس. هاينريش كريمر ينهى تجليد أول إنجيل من طباعة جوتينبيرج، وكانت تلك هى أول كتب تطبع بالحروف المتنقلة.

أوائل القرن الثامن عشر

أوائل القرن الثامن عشر ظهور الجرائد والصحف

أوائل القرن التاسع عشر تطور محو الأمية فى إنجلترا وكل بقاع أوربا، وبالتالى تطور ثقافة الوسائط الجماهيرية للكتب، والمجلات، والصحف.

١٨١٠ مطبعة كونيج التى تدور بالطاقة البخارية.

١٨٢٧ ١٦ مارس. ظهور أول صحيفة أمريكية أفريقية "جريدة فريمان".

١٨٣٤ تسجيل براءة اختراع زيوتروب، الذى يعتمد على اختراع قديم.

١٨٣٩ ظهور الصور الفوتوغرافية من نوعية داجيروتيب وتالبوتيب

١٨٤٤ تلغراف مورس

١٨٤٦ مطبعة هو الدوارة.

١٨٥٠ الشرائح الفوتوغرافية يبدأ استخدامها فى الفانوس السحرى.

١٨٧٦ شولز يخترع الآلة الكاتبة، ويتم استغلالها بواسطة ريمينجتون

١٨٧٣ تجارب مايبريدج تبدأ على الفوتوغرافيا فى الحركة. نجح فى عام ١٨٧٧.

١٨٧٤ إيميل بودو – المهندس الفرنسى – يحصل على براءة اختراع الشفرة التلغرافية ذات الخمس وحدات، وكان هذا تحسينًا كبيرًا على شفرة مورس، وأساسًا لعالم رقمى سوف يحل بعد مائة عام.

١٨٧٦ تليفون بيل.

١٨٧٧ فونوغراف أديسون.

براكسينوسكوب رينو.

١٨٨٠ "نيويورك جرافيك" تطبع أول صور فوتوغرافية بالرماديات (هافتون).

١٨٨٤ الفيلم الفوتوغرافي الورقى على هيئة بكرة من إيستمان.

لينوتيب ميرجينتهلير.

أسطوانة نيبكو تبدأ مفهوم المسح scanning.

١٨٨٦ هنرى جيمس يتعاقد مع الأسكتلندى ألكسندر بولوك وات لإدارة أعماله، مقابل عشرة فى المائة من الدخل، ويكتب جيمس:

"ولكنى نُصحت أن إنجازاته سوف تكون أكثر من تعويض لهذا الرقم".

وبذلك يصبح وات هو أول وكيل أدبى.

١٨٨٨ تجارب هاينريش هيرتز توضح أن الموجات الكهرومغناطيسية يمكن أن تنتقل عبر مسافة ما، وأن سرعتها تعادل سرعة الضوء.

١٨٨٩ تطور أول وسيط سينمائي مرن على هيئة بكرة للفوتوغرافيا من إيستمان.

ديكسون يعرض كاينيتوفون على أديسون.

١٨٩١ تطور كاينيتوسكوب كأول آلة عرض فردية.

١٨٩٥ ٢٨ ديسمبر. أول عرض جماهيرى للأخوين لوميير لأفلام سينماتوغرافية في جراند كافيه، بوليفار دى كابوسين، باريس.

ماكس سكلادانوفسكي يستكمل آلة العرض بيوسكوب.

تأسيس شركة أميريكان ميوتوسكوب وبيوجراف، التي عرفت باتحاد (K.M.C.D)، على اسم مؤسسيها إى بى كوبمان، وهنرى إن مارفين، وهيرمان كاسلر، ودابليو كيه إل ديكسون.

١٨٩٦– ١٩١٥: مولد السينما

١٨٩٦ ٢٣ أبريل. أول عرض لأديسون فى قاعة موسيقى كوستر آند بيال، فى نيويورك.

٢ سبتمبر. ماركوني يعرض التلغراف اللاسلكي فى إنجلترا.

١٨٩٧ أديسون يبدأ دعاوى قضائية ضد منتهكي براءات الاختراع.

مايو. حريق يندلع فى أثناء عرض سينمائى فى بازار دو لاشاريتيه، ويقضى على ١٤٠ فرداً.

إدوين بورتر بلاكتون يلتحق بشركة أديسون.

١٨٩٩ جيمس ستيوارت بلاكتون يؤسس شركة فيتاجراف.

١٩٠٠ في المعرض الدولي في باريس، نظم بدائية للفيلم الناطق والملون يتم عرضها.

مهندس التليفون الدنماركي فلاديمار بولسين يسجل براءة اختراع "التليفون التغرافي" (تليجرافون)، وهو نظام تسجيل لاسلكي.

١٩٠١ أول نقل لاسلكي عبر المحيط الأطلسي، بواسطة ماركوني من إنجلترا إلى نيوفاوند لاند.

جنازة الملكة فيكتوريا يتم تسجيلها بالسينما.

فيسيندين يبدأ بالتجارب على نقل الصوت.

١٩٠٢ فيلم ميلييس "رحلة إلى القمر".

المسرح الكهربي لمالكة تي. إل. تاللي يفتتح في لوس أنجلس.

أول أستوديو إيلينج يُبنى في الضواحي الغربية من لندن بواسطة ويل باربر.

باتيه يفتتح أستوديو في فينسين.

١٩٠٣ فيلما بورتر "حياة رجل إطفاء أمريكي" و"سرقة القطار الكبرى".

بيوجراف تنتقل إلى أستوديو مغلق في الشارع الرابع في نيويورك، وهو أول أستوديو يعتمد بشكل كامل على الإضاءة الاصطناعية.

١٩٠٥ فيلم هيبورث "الإنقاذ بواسطة روفر".

١٩٠٦ دي فوريست يخترع أنبوبة الأوديون الفارغة.

١٩٠٧ جريفيث يبدأ العمل في السينما كممثل.

١٩٠٨ إميل كول (فرى فرنسا) ووينسور ماكاى (فى الولايات المتحدة) يبدأن العمل فى التحريك.

شركة باتيه تقود الصناعة في التوقف عن البيع الكامل للأفلام لصالح تأجير الأفلام.

حركة سينما الفن تبدأ فى فرنسا.

يونيو. شركة بيوجراف الأمريكية تتعاقد مع دى دابليو جريفيث.

١٧ أغسطس. إميل كول يعرض فيلم "فانتازماجورى"، الذى يعتبر بشكل عام أول فيلم تحريك كامل.

١٩٠٩ شركة براءات اختراع الصور المتحركة يتم تأسيسها، وبعدها شركة جنرال فيلم (للتوزيع). حروب براءات الاختراع تبدأ.

١٩١٠ جريفيث وشركته تبدأ العمل فى أثناء الشتاء فى لوس أنجلس. مركز النشاطات السينمائية الأساسية ينتقل من نيويورك إلى لوس أنجلس خلال السنوات القليلة التالية.

١٩١١ إنتاج أول كوميديات شركة كيستون لصاحبها ماك سينيت.

١٩١٢ تطور تقنية آرمسترونج للراديو.

إخوان وارنر تبدأ إنتاج الأفلام، وتأسيس شركتي فوكس ويونيفرسال.

ظهور أول مجلة لهواة السينما.

١٩١٣ الملحمة الإيطالية "كوفاديس؟" و"كابيريا" يوحيان بقيمة الأفلام الروائية الطويلة.

١٩١٥ فيلم جريفيث "مولد أمة" يشير إلى بداية فترة جديدة من تاريخ السينما.

نشر كتاب "فن الصور المتحركة" من تأليف فاشيل ليندساى.

١٩١٦- ١٩٣٠: السينما الصامتة، والراديو، والسينما الناطقة

١٩١٦ فيلم جريفيث "التعصب".

نشر كتاب مونستربيرج "الفوتوبلاى: دراسة نفسية".

١٩١٧ تأسيس أستوديوهات أوفا فى ألمانيا.

ورشة كوليشوف تبدأ فى الاتحاد السوفييتى.

١٩١٨ دائرة سوبر هيتيرو دين لأرمسترونج إمكانية تجارية.

١٩١٩ تأسيس يونايتد أرتيستس. نظام النجوم يسود فى صناعة السينما.

جنرال إلكتريك تؤسس شركة الراديو الأمريكية (RCA) لتستولى على احتكار شركة ماركونى الأمريكية.

تأميم صناعة السينما السوفيتية.

نظام تراى إرجون للصوت على الفيلم يتم تسجيله فى ألمانيا.

فيلم فينيه "مقصورة الدكتور كاليجارى". بداية الحركة التعبيرية الألمانية.

١٩٢٠ لسبب الحرب العالمية الأولى جزئيًا، أمريكا تسيطر على صناعة السينما العالمية.

بداية هجرة السينمائيين إلى هوليوود.

شبكة KDKA تبدأ البث فى بيتسبيرج.

١٩٢٢ ٢٨ أغسطس، ٥,١٥ مساء، أول راديو تجارى: مستر بلاكويل، لشركة كوينزبورو، على شبكة WEAF لشركة إيه تى أند تى فى نيويورك.

فيلم لانج "دكتور مابيوزه".

فيلم فيرتوف "كينو برافدا".

فيلم فلاهيرتى "نانوك من الشمال".

بى بى سى تبدأ بشكل غير رسمى فى بريطانيا.

١٩٢٣ فيلم ستيللر "ملحمة جوستا برلينج"، من بطولة جريتا جاربو.

فيلم ستروهايم "الجشع"، بداية الواقعية المعاصرة.

"تايم"، أول "مجلة إخبارية"، تبدأ فى الصدور.

١٩٢٤ تأسيس شركة كولومبيا، واندماج شركة "إم جى إم".

فيلم ليجيه "باليه ميكانيكى".

١٩٢٥ تأسيس "جمعية السينما فى لندن"، أول دراسة سينمائية تتطور فى فرنسا.

فيلم إيزنشتين "البارجة بوتمكين".

يوليو. محاكمة "اسكوبس"، من بطولة ويليام كالين برايانت وكلارينس دارو، وهى أول محاكمة أمريكية تتم إذاعتها على الراديو من خلال القناة الواضحة WGN. جون اسكوبس يُتهم بتدريس التطور. يقوم إتش إل مينكين بتغطية المحاكمة من أجل صحيفة "بالتيمور صان"، ويسميها "محاكمة القرود"، مزدريًا المحليين الذين وصفهم بأنهم "أجلاف".

١٩٢٦ ٦ أغسطس. أول عرض فيتافون (الصوت على أسطوانة) لفيلم "دون جوان".

١٥ نوفمبر. من ٨ مساء إلى ١٢,٢٥ بعد منتصف الليل، شبكة إن بى سى تبدأ البث ببرنامج من على سطح فندق والدورف أستوريا في نيويورك، لتقدم سيمفونية نيويورك، وجمعية أوراتوريو فى نيويورك، ووبل روجرز، وويبر أند فيلز، وفينسينت لوبيز. خمس وعشرون محطة فى ٢١ مدينة تذيع البرنامج.

نشر كتاب "التكنيك السينمائى" لبودوفكين.

وفاة رودلف فالنتينو.

١٩٢٧ مرسوم السينماتوغراف البريطانى يحدد نظامًا للكوتا (الحصة).

ترخيص بى بى سى.

مرسوم الراديو في الولايات المتحدة يؤسس "مفوضية الراديو الفيدرالية" (تصبح بعد ذلك FCC مفوضية الاتصالات الفيدرالية).

افتتاح دار عرض مسرح روكسى في نيويورك.

أبريل. بداية موفى تون نيوز لشركة فوكس، باستخدام نظام الصوت على الفيلم.

٦ أكتوبر. فيلم إخوان وارنر "مغنى الجاز"، بمشاهد موسيقية وحوارية عديدة. أول نجاح جماهيرى للصوت.

تأسيس سى بى إس.

١ يناير. بداية بث شبكة إن بى سى بلو.

المهندس النمساوى فريتز فلويمر يبتكر نظام التسجيل الصوتى بالشريط المغناطيسى.

١٩٢٨ تأسيس شركة أفلام الراديو (RKO) بواسطة جنرال إلكتريك/ ويستنجهاوس/ أر سى إيه، لاستغلال براءات اختراع الصوت من شركة أر سى إيه فى السينما.

عرض تليفزيونى بواسطة جون لوجى بيرد فى لندن.

الانتقال الجماعى إلى الصوت يؤدى إلى زيادة تأثير اهتمام تمويل المصارف فى الإنتاج السينمائى.

بداية تصنيف جماهيرية الإذاعة بطريقة كروسلى. ينشر لأول مرة فى ١٩٣٠.

أول فيلم "ناطق كامل"، "أضواء نيويورك".

فيلم درايير "آلام جان دارك".

فيلم فيرتوف "رجل بكاميرا سينمائية".

فيلم دالى وبونويل" كلب أندلسى".

١٩٢٩ فيلم هيتشكوك "ابتزاز"، أول فيلم حوارى بريطانى.

فيلم ماموليان "تصفيق"، أول الأفلام الموسيقية الناجحة.

أول أفلام إخوان ماركس "جوز الهند"، يستبق الهجرة الجماعية لممثلى برودواى إلى هوليوود.

"آموس أند أندى" يصبح أول مسلسل جماهيرى على شبكة إن بى سى.

التحول إلى الصوت يؤدى إلى تضاعف إيرادات شباك التذاكر فى عامين (فى عام ١٩٢٧ كانت ٦٠ مليون متفرج، ١٩٢٩ أصبحت ١١٠ مليون متفرج).

الإذاعة الكهربية للأسطوانات تبدأ فى الراديو.

١٩٣٠ تأسيس ميثاق الإنتاج، لكن تطبيقه يتم بشكل غير صارم.

ضرورة وجود نسخ باللغات الأجنبية من أجل التصدير تؤدى إلى موجة ثانية من نزوح المواهب الأوربية إلى هوليوود.

فيلم كلير "تحت أسقف باريس"، أول فيلم فرنسى ناطق.

أول أفلام ديزنى "السيمفونية السخيفة - المضحكة".

الولايات المتحدة ترفع قضية عدم الاحتكار ضد شركة آر سى إيه وحلفائها.

جريرسون، وروتا، ورايت، وجينينجز، ينخرطون فى الحركة التسجيلية البريطانية.

١٩٣١- ١٩٤٥: العصر العظيم لهوليوود والراديو

١٩٣١ مسرحية هيشت وماكارثر "صفحة الغلاف" يتم تصويرها بواسطة لويس مايلزستون. وكانت تلك علامة على تطور مستمر فى أهمية الصحف كوسيط ثقافى.

فيلم ويلمان "عدو الشعب" علامة على نهضة نمط فيلم رجل العصابات.

فيلم شابلن "أضواء المدينة" يتم تصويره بشريط صوت موسيقى فقط.

فيلما "دراكيولا" و"فرانكينشتاين" علامة على نمط أفلام الرعب.

مورناو وفلاهيرتى يتعاونان فى الفيلم شبه التسجيلى "تابو".

١٩٣٢ هوكس، وهيوز، وهيشت، يتعاونان فى فيلم "الوجه ذو الندبة"، فيلم رجال العصابات المهم.

تقنيات دوبلاج ما بعد التصوير يتم تطبيقها، وتساعد كثيراً فى تسهيل تصوير الأفلام الناطقة.

القاعة الموسيقية راديو سيتى، قصر السينما الهائل، يتم افتتاحها فى مركز راديو سيتى حيث شركة آر سى إيه فى مركز روكفلر.

فيلم لوبيتش "مشكلة فى الفردوس" يؤكد أسلوب شركة باراماونت للكوميديا المعقدة طوال هذا العقد.

١٩٣٣ فيلم أستير وروجرز "الطيران إلى ريو"، يؤسس أسلوب التهذيب المتحضر الذى سوف يصبح علامة على الكثير من منتجات الترفيه فى الثلاثينيات.

فيلم كوبر وشودساك "كينج كونج" يثير مخاوف عنصرية تؤسس أسطورة جماهيرية.

تصميم الكوريوجرافى (الرقص) عند باسبى بيركلى فى فيلم "الشارع الثانى والأربعون" يؤسس أسلوب الفيلم الموسيقى لعقد الثلاثينيات.

نشر كتاب آرنهايم "الفيلم كفن".

صناعة السينما الألمانية تحت التحكم النازى.

مؤسسة السينما البريطانية يتم تأسيسها.

أرمسترونج يطور راديو إف إم.

أول "حوارات بجوار المدفأة" بواسطة الرئيس روزفلت تستخدم وسيط الراديو.

١٩٣٤ جوزيف برين يقوى الرقابة تحت ميثاق الإنتاج.

فيلم "كابرا "حدث ذات ليلة"، فيلم اسكروبول مبكر ومهم، مع فيلم هوكس "القرن العشرون".

فيلم ريفنشتال "انتصار الإرادة" يحتفى بالأسطورة النازية.

فلاهيرتى يكمل فيلم "رجل من أران".

مرسوم الاتصالات لعام ١٩٣٤ يعترف بالاعتماد المتبادل بين التليفون، والتلغراف، والراديو (والتليفزيون)، لكنه يتعامل مع الوسائط القديمة بشكل مختلف عن صناعة الراديو الجديدة. تتم رؤية التليفون والتلغراف كاحتكارات طبيعية، وتعتبر "حوامل عامة" يجب أن تؤسس لخدمة عند الطلب بأسعار تحكمها منظمة تدعى "مفوضية الاتصالات الفيدرالية". ومع ذلك فإن الإذاعة تعتبر نشاطًا منافسًا. يتم الإقرار بمبدأ الملكية العامة للموجات الإذاعية، وسوف تقوم المفوضية بإصدار تراخيص محدودة لمحطات الإذاعة، وتتحكم فى طبيعة نشاطاتها.

١٩٣٥ يبدأ استخدام عملية ثلاث الشرائط من تكنيكلر.

سلسلة "مسيرة الزمن" التسجيلية عند دى روشمونت تبدأ.

"أوديمتر" – أداة لتصنيف بث الراديو – يتم ابتكارها.

١٩٣٦ بى بى سى تبدأ الخدمة التليفزيونية (لكن تنقطع بسبب الحرب).

السينماتيك الفرنسي يتأسس بواسطة إنرى لانجلوا، وجورج فرانجو، وجان ميترى.

فيلم شابلن "العصور الحديثة".

فيلم كابرا "مستر ديدز يذهب إلى المدينة" يبدأ سلسلة من الأفلام الأمريكية الشعبوية.

فيلم رينوار "جريمة مسيو لانج".

بداية مجلة "لايف".

١٩٣٧ فيلم رينوار "الوهم الكبير".

كاميرا آريفلكس ٣٥ مم خفيفة الوزن - بأول غالق عاكس - تطرح فى السوق.

١٩٣٨ فيلم إيزنشتين "ألكسندر نيفسكى".

مايكل بالكون يتولى الإنتاج فى أستوديوهات إيلينج.

٣١ أكتوبر. إذاعة ويلز الإذاعى "حرب العوالم" لأورسون ويلز.

١٩٣٩ تأسيس هيئة السينما الكندية القومية.

أعظم سنوات هوليوود. فيلم سيلزنيك "ذهب مع الريح"، وفيلم شركة إم جى إم "ساحر أووز" (كلاهما من إخراج فيكتور فليمنج)، يصبحان من كلاسيكيات الفانتازيا الترفيهية.

فيلم جون فورد "عربة السفر"، فيلم الويسترن الكلاسيكى.

فيلم رينوار "قواعد اللعبة".

٣٠ أبريل. الرئيس روزفلت يظهر فى بث تليفزيونى فى المعرض العالمى فى نيويورك، مستهلاً خدمة تليفزيونية منتظمة فى الولايات المتحدة.

١٩ يونيو. "كتاب الجيب"، شركة جديدة يملكها جزئيًا سايمون آند شوستر، تطرح عشرة كتب ذات غلاف ورقي وفي حجم الجيب ويسعر ٢٥ سنتًا للكتاب، على طاولات بيع الجرائد في ميسى ومانهاتن. بداية ثورة كتب الجيب.

٢٦ أغسطس. أول بث تليفزيونى لفريق بيسبول من الدرجة الأولى: مباريتان متعاقبتان بين بروكلين دودجرز وسينسيناتي ريدز.

١٩٤٠ ١٢ يناير. أول بث شبكة تليفزيونية من WNBT-TV من نيويورك، وWRGB-TV من شينيكتا دى.

أغسطس. سى بى إس تعرض نظام تليفزيونها الملون، الذى طوره بيتر جولدمارك.

هيتشكوك ينتقل إلى هوليوود.

بث من لندن خلال فترة القصف الجوى الألمانى يضفى دراما على القيمة الإخبارية للراديو.

١٩٤١ رينوار ينتقل إلى هوليوود

فيلم فورد "عناقيد الغضب" عن رواية شتاينبيك.

فيلم هيوستون "الصقر المالطى" يؤسس شهرة مخرجه، وشهرة بوجارت، وشهرة نمط فيلم المخبر السرى.

١٩٤٢ فيلم ويلز "المواطن كين"، "الفيلم الأمريكى العظيم".

فيلم نويل كوارد "حيث نخدم" (نؤدى الخدمة العسكرية) علامة على إعادة إحياء تحمل مفارقة للسينما البريطانية خلال الحرب.

سلسلة كابرا "لماذا نحارب" يبرهن على فاعلية البروباجندا العسكرية.

١٩٤٣ فيلم مايا ديرين "شبكات ما بعد الظهيرة"، علامة على التطور المتجدد للطليعية الأمريكية.

أول مسجلات صوت سلكية تستخدم فى الجيش.

بسبب قضية عدم الاحتكار، إيه بى سى تتأسس كشبكة ثانية لشبكة إن بى سى.

معهد الدراسات العليا السينماتوغرافية (إيديك) يتأسس بواسطة مارسيل ليربييه.

١٩٤٤ نظام مونوباك تكنيكلر يستخدم لأول مرة فى الأفلام الروائية الطويلة.

١٩٤٥ فيلم روسيلينى "روما، مدينة مفتوحة"، وفيلم دى سيكا "ماسحو الأحذية"، علامة على الواقعية الجديدة.

دى روشمونت يطبق الأسلوب شبه التسجيلى على الفيلم الروائى "المنزل فى الشارع الثانى والتسعين".

إيد مارو يقدم تقارير بشكل درامى من بوخنفالد.

العثور على مسجلات صوت ألمانية ذات الشرائط.

أوليفيا دى هافيلاند تقاضى إخوان وارنر وتفوز بالتقنية، لكى تتحرر من تعاقدها مع الشركة، بما أسس سلطة جديدة مهمة للممثلين. كانت

القواعد آنذاك تسمح للأستوديوهات بمد عقود الممثلين لفترة تساوى توقفهم عن العمل (فى الأغلب بسبب رفضهم لتمثيل دور ما)، وبذلك كان من الممكن للشركات أن تبقى على الممثلين المتمردين تحت التعاقد للأبد. (كانت بيتى ديفيز قد حاولت أن تبطل هذه القاعدة فى الثلاثينيات دون نجاح).

١٩٤٦- ١٩٦٠: نمو التليفزيون

١٩٤٦ ١٤ فبراير. وزارة الدفاع تعلن عن تطوير ENIAC (تم استكماله فى نوفمبر السابق). لأول مرة يتم تطبيق السرعة الإلكترونية على مهام عديدة. وكانت هذه الأداة تغطى مساحة ١٥ ألف قدم مربع فى قاعدة مدرسة مور للهندسة الإلكترونية فى جامعة بنسلفانيا.

أفضل أعوام صناعة السينما الأمريكية فى شباك التذاكر، برقم ١,٧ مليار دولار.

تأسيس مهرجان كان السينمائى.

تأسيس شركة سونى بواسطة أكيو موريتا.

بداية قضية عدم الاحتكار ضد باراماونت.

شبكات التليفزيون الأمريكية تبدأ البث، وتعاود بى بى سى الإرسال.

فيلم هوكس "النوم الأخير" يستهل نمط الفيلم نوار.

فيلم وايلر "أفضل سنوات حياتنا"، الدراسة الجماهيرية لآثار الحرب.

فيلم هيتشكوك "سيئة السمعة".

٨ يونيو. أول عرض تليفزيونى لميلتون بيرل. سوف يشتهر باسم "مستر تليفزيون".

١٩ يونيو. أول راعٍ لشبكة تليفزيون: جيليت، لمباراة الملاكمة بين جو لويس وبيللى كون.

١٩٤٧ ١ أكتوبر ساعة راديو فيلكو، مع بينج كروسبى يسجل لأول مرة، بث إذاعى فى آخر الليل.

٢٠ أكتوبر "لجنة النشاطات غير الأمريكية" تبدأ الاستجوابات حول "التأثيرات الشيوعية على هوليوود"، يتم استدعاء تسعة عشر فنانًا للتحقيق أمام اللجنة للتحقيق أمام اللجنة، لشهادة حول معلوماتهم أو احتمال مشاركتهم فى نشاطات الحزب الشيوعى.

٢٤ نوفمبر. فى لقاء شهير سيئ السمعة فى فندق والدورف أستوريا فى نيويورك، مصرفيو الشرق يخبرون المسئولين التنفيذيين فى الأستوديوهات أن تمويل الاستثمارات سوف يتقلص إن لم تتعاون الأستوديوهات مع اللجنة. الأستوديوهات تذعن بسرعة، وتخبر موظفيها أن رفض التعاون يعنى إيقاف توظيفهم.

تأسيس أستوديو الممثل بواسطة روبرت لويس، وشيريل كروافورد، وإيليا كازان، وبإدارة لى استراسبيرج من عام ,١٩٤٨ كان هذا هو مقر مدرسة "المنهج"، وهى تقنية التمثيل التى تقوم على مفاهيم كونستانتين ستلافينسكى. "تقارير السينما" تتأسس بواسطة الناقد وصاحب النظرية أندريه بازان، إلى جانب جاك دونيول فالكروز. بعد أربع سنوات يعاد تسميتها إلى "كراسات السينما".

فيلم كابرا "إنها حياة رائعة"، الأخير في النزعة الشعبوية.

اختراع الترانزيستور بواسطة معامل بيل.

١٩٤٨ مقال أستروك عن "الكاميرا – القلم" يتم نشره.

هوارد هيوز يبيع "آر كيه أوه".

محطات راديو زنجية تبدأ الإرسال.

عرض "مسرح تكساكو ستار" لميلتون بيرل يبدأ شكل البرنامج الكوميدى التليفزيونى.

برنامج إيد سوليفان "معبود جماهير المدينة" يبدأ شكل برنامج المنوعات التليفزيونى.

٢١ يونيو. الكشف عن أسطوانة اللونج بلاى "LP" لجولدمارك.

١٩٤٩ فيلم دونين وكيلى "فى المدينة": الفيلم الموسيقى من الأسلوب الجديد.

"أوقف الموسيقى"، أول برنامج مسابقات تليفزيونى، يبدأ.

للمرة الأولى، مزيد من الكتب ذات الأغلفة الورقية تباع أكثر من الكتب ذات الأغلفة الصلبة.

يونيو. مجلة "بيل بورد"، إنجيل صناعة الموسيقى، تتوقف عن الإشارة إلى موسيقى الزنوج باعتبارها أسطوانات "العرق" أو العنصر. من الآن فصاعداً تسمى "ريذيم آند بلوز".

١٩٥٠ القائمة السوداء فى الراديو والتليفزيون تصل إلى ذروتها.

ظهور الفيلم الخام من إيستمان. تكنيكلر تفقد احتكارها.

فيلم كوكتو "أورفيوس".

فيلم أوفولس "المرجيحة الدوارة".

فيلم وايلدر "صانسيت بوليفارد".

سيد سيزار وإيموجين كوكا يبدآن "استعراض الاستعراضات".

١٩٥١ مارو وفريندلى يبدأ مسلسل "شاهد الآن".

بارامونت توقع مرسومًا بقبول قضية عدم الاحتكار.

مسلسل لويس بول "أحب لوسى" يضع نموذجًا لكوميديا الموقف التليفزيونية، نجاحه يشير إلى أن السينما يمكن أن تنجح فى التليفزيون.

أول عرض لمسلسل "الشبكة" لجاك ويب، ويؤسس نموذج المسلسل التليفزيونى عن رجال الشرطة.

بداية برنامج "اليوم" من إن بى سى، الذى يمزج بين الأفكار والتمثيليات.

فيلم "الشئ" لنايباى من أول أفلام الخيال العلمى التى تعكس البارانويا والتى ميزت هذا العقد.

نجاح فيلم كيروساوا "راشومون" فى مهرجان فينيسيا السينمائى.

بداية "كراسات السينما".

أول بث تليفزيونى من الساحل الشرقى إلى الغربى عبر الكيبل إيه تى أند تى.

١٩٥٢ تليفزيون الهوائى المشترك يبدأ، وهو يستبق شبكات الكيبل.

فيلم كيللى ودونين "غناء فى المطر".

فيلم زينيمان "في عز الظهيرة"، وهو أول فيلم ويسترن "للكبار".

شركة ديكا تشتري يونيفرسال.

سوني تطور بث الأستوديو في اليابان.

بداية السينيراما.

خطاب نيكسون التليفزيوني "تشيكرز".

١٩٥٣ ١٩ يناير. ديزى أرناز جونيور يولد فى اليوم نفسه الذى تولد فيه شخصيته فى البرنامج التليفزيونى "أحب لوسى".

تصفية أر كيه أوه بواسطة الشركة المالكة "الشركة العامة للإطارات".

ظهور السينماسكوب والثرى دى.

فيلم هيتشكوك "النافذة الخلفية".

"مارتى" لتشايفسكى على "مسرح جودبير التليفزيونى" يشير إلى ذروة الدراما التليفزيونية على الهواء.

١٩٥٤ ١ يناير. إن بى سى تذيع استعراض "مهرجان الزهور" بالألوان، أول اختبار تليفزيونى ملون على الشبكة.

١ يناير. نظام البث الملون "إنى تى إس سى" يبدأ فى الولايات المتحدة.

يناير. مقال تروفو "نزوع خاص فى السينما الفرنسية ينشر فى "كراسات السينما".

فيلم فيللينى "الطريق" ينجح عالميًا.

فيلم كازان "على رصيف الميناء" يدعم مكانة مارلون براندو كنجم رمز الخمسينيات.

برنامج مارو "انظر الآن" يذيع حلقة حول السيناتور ماكارثى يحدث تأثيرًا سياسيًا مهمًا.

الاستجوابات المذاعة تليفزيونيًا لأرمى وماكارثى تؤدى إلى احتكار لماكارثى، وبداية نهاية القوائم السوداء.

ديزنى وإخوان وارنر يتعاقدان لتكوين إيه بى سى.

١٩٥٥ فيلم ساتياجيت راى "الأب بانشالى" تقدم السينما الهندية للغرب.

قناة (أى تى فى) التجارية تبدأ البث فى المملكة المتحدة.

فيلم نيكولاس راى "متمرد بلا قضية" يؤسس طابع نهاية الخمسينيات.

جيمس دين يموت فى حادث سيارة، وعمره ٢٤ عامًا.

تأسيس جريدة "ذا فيليدج فويس". سوف تصبح قوة كبرى فى الثقافة المضادة خلال الستينيات.

مكتب الإحصاء فى الولايات المتحدة يسجل أن ٦٧ فى المائة من كل المنازل الأمريكية تملك جهاز تليفزيون.

إيرادات التليفزيون تتجاوز إيرادات الراديو عند نهاية العام.

فنان الريذيم أند بلوز لافيرن بيكر يقاضى دون نجاح المغنية البيضاء جورجيا جيبز لاستخدامها الأغنية الناجحة لبيكر تويدلى دى فى تنويع مختلف، وكان ذلك يشير إلى قيام المغنين البيض باستغلال أغنيات الزنوج الناجحة. ولأن المغنيين الزنوج فى ذلك الوقت لم يكونوا يحصلون على ما يكفى من إذاعة الهواء، فقد كانت نسخ البيض لهذه الأغنيات تكسب أكثر دائمًا.

١٩٥٦ عرض مئات من الأفلام الروائية الطويلة المنتجة قبل عام ١٩٤٨ في التليفزيون، وهو ما يشير إلى علاقة جديدة بين السينما وصناعات البث.

فيلم فورد "الباحثون"، أكثر أفلامه تعقيداً من نمط الويسترن.

نجاح عالمي لفيلم بيرجمان "الختم السابع".

شركة آي بي إم تطرح الأسطوانة المغناطيسية كوسيط للتخزين لمعلومات الكومبيوتر.

شركة آي بي إم تدخل في اتفاقية إذعان مع وزارة العدل، مما يدفع شركة الكومبيوتر السائدة لعزل نشاطات الخدمات الكومبيوترية لشركة عن عملياتها الأخرى.

٣٠ نوفمبر. أول استخدام لشريط الفيديو في التليفزيون، في برنامج "دوجلاس إدواردز مع الأخبار" من شبكة سي بي إس من الساحل الغربي.

١٩٥٧ أستوديوهات آر كيه أوه تباع إلى ديزيلو من أجل الإنتاج التليفزيوني.

ظهور راديو الترانزستور الذي يوضع في الجيب.

١٩٥٨ أسطوانات الاستيريو وآلات الفونوغراف الخاصة بها يتم تسويقها.

فيلم هيتشكوك "دوار".

١٩٥٩ فيم هيتشكوك "الشمال عن طريق الشمال الغربي".

مولد "الموجة الجديدة": فيلم تروفو "٤٠٠ ضربة"، ورينيه "هيروشيما، حبي".

فيلم فيلليني "الحياة اللذيذة"، يضع مع أفلام أخرى عرضت في العام نفسه نقطة التحول في السينما العالمية.

فيلم كاسافيتيس "ظلال" يوحي بإمكانية سينما أمريكية أكثر شخصية.

اندماج ديكا/ يونيفرسال مع وكالة الفنانين إم سي إيه.

أول بث لمسلسل ملون منتظم "بونانزا" من شبكة إن بي سي.

الدائرة المتكاملة تظهر في شركة في تكساس، وسوف تسود سرعان في صناعة الترانزستور خلال ذلك العقد.

١٩٦٠ بداية جودار بفيلم "على آخر نفس".

فيلم رايز "مساء السبت وصباح الأحد"، أول فيلم مهم عن الطبقة العاملة البريطانية.

فيلم هيتشكوك "سايكو".

شريط الفيديو يدخل الاستخدام العام في البث.

أول عرض لأداة الليزر، بواسطة شركة هيوز إيركرافت.

١ مارس، شركة هالويد تعرض أول طابعة تصوير زيروكس.

فيلم ليكوك وبينيبيكر "انتخابات تمهيدية"، أول أفلام "السينما المباشرة" المهمة، يشير إلى اتجاهات جديدة للسينما التسجيلية.

كتاب كراكاور "نظرية السينما: تحرير الواقع المادي"، يتم نشره.

فيلم أنطونيوني "المغامرة".

فيلم روش "وقائع صيف"، أول أفلام "سينما الحقيقة".

الأفلام تعرض في الطائرات على خطوط الطيران.

إضراب "نقابة ممثلي الشاشة" في هوليوود، من أجل الحصول على مقابل عند عرض الأفلام في التليفزيون. سوف يستمر هذا النمط طوال خمسين عامًا، عندما وجدت الشركات تقنيات جديدة لاستغلال الأفلام، وكان على الممثلين والكتاب والمخرجين أن يناضلوا من أجل الحصول على نصيبهم.

١٩٦١- ١٩٨٠: عالم الوسائط

١٩٦١ فيلم بونويل "فيريديانا" يميز عودته إلى أوربا.

بيرجمان يبدأ ثلاثيته بفيلم "من خلال زجاج معتم".

المخرجون المتدربون في التليفزيون ينتقلون إلى السينما.

سبتمبر. إن بي سي تقدم الأفلام التي تعرض في دور العرض في أوقات العرض التليفزيوني الرئيسية، وتبدأ بفيلم "كيف تتزوجين مليونيرًا"، في برنامج "ليلة السبت في السينما".

١٩٦٢ فيلم تروفو "جول وجيم".

"دكتور نو" (إخراج تيرانس يانج) يبدأ سلسلة أفلام جيمس بوند، أطول سلاسل الأفلام في التاريخ. تجارب التليفزيون بالاشتراك تبدأ في كاليفورنيا.

جوني كارسون يحتل البرنامج الحواري في السهرة في شبكة إن بي سي، وسوف ينمو هذا النمط من إعداد البرامج في الأهمية خلال الأربعين عامًا التالية.

إيرنى كوفاكس، الممثل الكوميدى التليفزيونى المبدع، يموت فى سن الثانية والأربعين.

١٠ يوليو. إطلاق القمر الاصطناعى تيليستار ١.

فيلم فيللينى "ثمانية ونصف".

تطبيق قواعد "مفوضية الاتصالات الفيدرالية"، والتى تنص على تزويد كل التليفزيونات المباعة فى الولايات المتحدة بإمكانية استقبال موجات يو إتش إف.

السينمائيون الألمان الشباب يصدرون بين "سينما المؤلف" فى مهرجان أوبرهاوزن للأفلام القصيرة.

١٩٦٢ فيلم كوبريك "دكتور سترينجلاف".

تأسيس مؤسسة السينما السويدية.

عرض الهولوجرافى، من تطوير آين لايث ويوريس أوباتنكيس، والذى يعتمد على عمل دينيس كوبر فى عام ,١٩٤٧

خطوط الطيران الأمريكية تطور نظام SABRE والذى كان تحت التطوير منذ عام ١٩٦٠، وهو نظام حفظ كومبيوترى، ونموذج لنظم معلومات الإنترنت فى المستقبل. خطوط الطيران الأمريكية تزعم أن هذا النظام يوفر ٣٠ فى المائة من تكاليف الوظائف.

فيلم "كليوباترا" يحقق كارثة مالية شهيرة.

فيليبس تعرض الكاسيت الصوتى.

١٩٦٤ فيلم جودار "امرأة متزوجة" يطور السينما كبحث.

كتاب ماكلوهان "فهم الوسائط" يتم نشره.

فيلم أنطونيوني "صحراء حمراء".

فيلم ليستر "ليلة يوم شاق" مع فريق البيتلز يساعد على تأسيس موسيقى الروك الجديدة.

أبريل. آى بى إم تعرض نموذج "٣٦٠"، والذى أسس جيلاً جديداً من الكومبيوترات.

١٩٦٥ شكل الفيلم سوبر إيت يظهر لسوق الهواة.

القمر الصناعى "إيرلى بيرد" إنتيلسات ١" يتم إطلاقه فى ٦ أبريل. أول قمر صناعى للاتصالات التجارية، وأول أقمار صناعية تأخذ زاوية ثابتة بالنسبة للأرض.

سى بى إس تلحق إن بى سى كشبكة تليفزيونية ملونة كاملة. إيه بى سى تلحق بهما بعد بضع شهور، بما يميز استكمال التحول من الأبيض والأسود.

شبكة شركة لوكهيد، والتى تسمى "ديالوج"، تعمل بوصفها أول قاعدة معلومات على شبكة اتصال.

كومبيوتر بى دى بى – ٨ من شركة الأدوات الرقمية، يعتبر أول ميكروكمبيوتر.

١٩٦٦ فيلم جودار "شيئان أو ثلاثة اعرفها عنها".

روسيلليني يستمر فى العمل فى التليفزيون مع "صعود لويس الرابع عشر إلى السلطة".

فيلم بيرجمان "بيرسونا"، وفيلم أنطونيونى "تكبير"، يجذبان الاهتمام الثقافى بالسينما.

فيلم لوتش التليفزيونى "كاثى تعود إلى المنزل" يؤدى إلى تغييرات فى قوانين الإسكان البريطانية.

جاف + ويسترن تشترى باراماونت.

قوانين مفوضية الاتصالات الفيدرالية تقضى بوضع جداول برامج منفصلة على محطات إف إم، والتى تتطور سريعًا خلال السنوات القليلة التالية، معتمدة على موسيقى الروك الجديدة.

١٩٦٧ جريدة "التريبيون - ذا وورلد"، الصادرة فى نيويورك، تنتج عن اندماج ما لا يقل عن سبع جرائد، لكنها تختفى بعد أكثر من عام بقليل.

شركة سيفن أرتس تشترى إخوان وارنر.

شركة البث العامة تتكون من أجل شبكة تليفزيون عامة.

شركة ترانس أميركا تشترى يونايتد أرتيستس.

تأسيس شركة نيولاين سينما فى قرية جرينويتش بواسطة روبرت شاى ومايكل لين. وطوال أربعين عامًا سوف تثبت نيولاين أنها أكثر شركة "غير كبرى" ناجحة.

إتقان تقنيات التسجيل على تراكات متعددة.

فريدريك وايزمان يبدأ حياته العملية كسينمائى تسجيلى فى "التليفزيون التعليمى القومى".

إخوان سماذرز يقدمون كوميديا أكثر تهذيبًا ودلالة فى التليفزيون الأمريكى.

"ملحمة فورسايث" من بى بى سى تحقق نجاحًا عالميًا خلال السنوات القليلة التالية، وتؤسس للرواية التلفزيونية كشكل جديد قوى.

تقنيات تعريض الفيلم الخام للضوء تزيد حساسية الفيلم الخام.

فيلم أرثر بين "بونى وكلايد" يؤسس لنمط أفلام "أبطال – الضد" التى استمرت فى السبعينيات.

فيلم ليستر "بيتوليا" يدرس الوعى الجديد المتنامى فى الستينيات.

فيلم سيومان "أنا فضولى أصفر" يشق أرضًا جديدة فى تصوير النشاطات الجنسية، ويثير غضب الرقابة تأسيس معهد الفيلم الأمريكى.

نام جون بايك يعرض أعمال فيديو فى معرض هوارد وايز، فى نيويورك.

١٩٦٨ السينما تصبح ساحة مهمة للمناقشة خلال أحداث مايو ويونيو فى فرنسا.

التغطية التليفزيونية "لشغب الشرطة" فى "المؤتمر القومى للديمقراطية" فى شيكاجو خلال أغسطس تحدث تأثيراً مماثلاً. المتظاهرون يهتفون: "العالم كله يراقب".

نهضة السينما التشيكية يقطعها الغزو السوفييتى لتشيكوسلوفاكيا.

تجارب برامج "Laugh- In" بشكل جديد من الكوميديا التليفزيونية.

فيلم كوبريك "٢٠٠١: أوديسا الفضاء" يصبح رائداً للعديد من تقنيات المؤثرات الخاصة الجديدة، بما فى ذلك تقنيات العرض الأمامى. كوداك تطرح الفيلم الخام الملون ٥٢٥٤.

رومير يصل إلى الجمهور العالمى بحكايته "الأخلاقية": "ليلتى عند مود".

نشر كتاب كريستيان ميتز "مقالات فى استخدام الإشارة فى السينما".

مرسوم "كارترفون" لمفوضية الاتصالات الفيدرالية تسمح لمستخدمى التليفون لربط معداتهم الخاصة بهم بخطوط شركة "بيل".

١٩٦٩ استمرار تطور النسخ الفوتوغرافى ومطابع الأوفسيت باعتبارها نظم الطباعة "الفورية" المتاحة للأفراد والجماعات الصغيرة.

تزايد سرعة تطور الطباعة الفوتوغرافية.

مجلات الاهتمامات العامة تستمر فى التراجع مع التطور السريع لمجلات الاهتمامات الخاصة.

أول عروض "شارع سمسم"، التى تستخدم تقنيات الإعلانات التليفزيونية لتعليم المهارات الأساسية.

إخوان وارنر/ سيفن آرتس يتم شراؤها بواسطة شركة "خدمات كينى القومية".

كيرك كيركوريان يشترى "إم جى إم" للمرة الأولى.

نشر كتاب بيتر وولين "العلامات والمعنى فى السينما".

فيلم هيل "باتش كاسيدى وصاندانس كيد"، علامة على الانحدار المستمر لأدوار المرأة فى الستينيات، ويستبق مجموعة كبيرة من أفلام الصداقة بين الرجال خلال السبعينيات.

فيلم هوبر "الراكب المتمهل" علامة على ظهور سريع للنمط الذى لم يستمر طويلاً لأفلام الشباب.

فيلم بيكنباه "العصبة المتوحشة" يستبق زيادة العنف فى السينما.

فيلم جلوبير روشا "أنطونيو داس موريتس" يشير إلى اهتمام جديد بسينما العالم الثالث.

فيلم كوستا جافراس "زد" يؤسس أسلوبًا جديدًا للميلودراما السياسية.

شبكة إيه بى سى تذيع "الباقون على قيد الحياة" لهارولد روبينز، أول رواية للتليفزيون.

نوفمبر. نائب الرئيس سبيرو أجنيو يهاجم المؤسسات الإخبارية التليفزيونية باعتبارها "ثرثرة سلبية للمرفهين".

١٩٧٠ التراجع الاقتصادى يدعم النزعة نحو إنتاج عدد أقل من الأفلام الأمريكية كل عام.

الأسهم الأمريكية - والتى أتاحت مؤخرًا ٩٠ فى المائة من رأس المال فى صناعة السينما البريطانية - تنسحب نتيجة للتراجع الاقتصادى.

السينمائيون البريطانيون يهاجرون إلى الولايات المتحدة أو يتحولون إلى التليفزيون.

كلوجه، وفاسبيندر، وشلوندورف، يؤسسون "السينما الجديدة الألمانية" على الشاشات العالمية. الإنتاج المشترك مع التليفزيون عنصر مهم.

"استعراض مارى تايلر مور" علامة على نهضة كوميديا الموقف.

"استعراض فيليب ويلسون" أول كوميديا منوعات من بطولة أمريكى أفريقى.

تيد تيرنر يشترى محطة يو إتش إس محلية فى أطلانطا. سوف تتحول إلى المحطة السوبر تى بى إس.

روبرت ألتمان يعزز شهرته بفيلم "ماش"، الذى سوف يتحول لاحقًا إلى مسلسل تليفزيونى جماهيرى.

فيلم وادلى "وود ستوك" يؤسس أسلوبًا جديدًا للأفلام الموسيقية للعروض الحية.

بداية تطور الدراسات السينمائية وتسارعها فى الولايات المتحدة.

مايو. شركة إم جى إم تقيم مزادًا لتراث الإكسسوار والأزياء، لتزيد ثورة كيركوريان.

سوف تطرح نظام شرائط الفيديو بورتا باك من نصف بوصة. حركة الفيديو تبدأ.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية تؤسس قاعدة "Fin-Syn" التى تمنع شبكات التليفزيون عن المضاربات المالية وعمليات توزيع البرامج على مجموعة مرتبطة من القنوات.

١٩٧١ فيلم فان بيبلز "أغنية باداس لسويت سويتباك" علامة على تأسيس السينما الزنجية.

فيلم مارسيل أوفولس "الأسف والشفقة" (كان فى الأصل برنامجًا تليفزيونيًا) يثير اهتمامًا جديدًا بشكل المحاورة التليفزيونية باعتبارها دراسة شخصية.

نظم تليفزيون الكيبل، التى تقدم منتجات ليست للبث، تستمر فى التوسع السريع.

"الكل فى العائلة"، الذى يعتمد على مسلسل بريطانى، يحقق أول نجاح تليفزيونى لنورمان لير.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية تؤسس قاعدة "الوقت المميز"، والتى تبدو كأنها تضع حدوداً للشبكات فى ثلاث ساعات للبرامج كل مساء باعتبارها وقت الذروة.

نوفمبر. إنتيل تطرح ٤٠٠٤، أول شريحة للمعالج الميكرو.

شرائح الذاكرة الكومبيوترية يمكن أن تحمل كيلوبايت واحداً للمعلومات لكل شريحة.

أى بى إم تطرح القرص "المرن" المغناطيسى من أجل تخزين المعلومات.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية تعطى توثيقًا "للحوامل العامة المتخصصة" لتنافس شركة إيه تى أند تى فى تقديم خطوط خاصة عبر مسافات طويلة للعملاء.

كومبيوترات عمليات الكتابة (وورد) تبدأ فى التأثير على العمليات المكتبية.

١٩٧٢ طرح نظام الأسطوانة ذات الأربع قنوات. الاستجابة الجماهيرية ضئيلة.

مجلة "لايف" تتوقف عن الصدور بانتظام.

فيلم بيرتولوتشى "التانجو الأخير فى باريس" يعتبر معالجة ناضجة للجنس، علامة على تغير المواقف الأخلاقية.

جودار وجوران ينهيان تجارب جماعة دزيجا فيرتوف بفيلم "كل شىء على ما يرام". جودار يتحول إلى الفيديو.

جهاز إنتيل ٨٠٠٨ هو أول معالج ميكرو ذى ٨ بيت.

القمر الصناعي الكندي "أنيك ١"، أول قمر اتصالات محلي.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية توافق على خدمات الأقمار الصناعية الحاملة العامة.

فيلم "الأب الروحي" يصبح أكثر فيلم إيرادات حتى ذلك الوقت.

شركة زيروكس تعرض واجهة المستخدم الجرافيكي ألتو.

لعبة بونج بوشنيل تحقق نجاحًا، وآلة ألعاب الفيديو أوديسي من ماجنافوكس تغزو المنازل.

١٩٧٣ نمو إذاعة "موجة المواطن" (CB) بدرجة كبيرة بسبب أول أزمة بترول.

فيلم شركة إخوان وارنر "طارد الأرواح الشريرة" يجدد الاهتمام بتأثير الصدمة في السينما.

فيلم مايكل كريشتون "العالم الغربي" يستخدم الجرافيك المولد كومبيوتريًا، ويستبق مشكلات الواقع الافتراضي التي سوف تظهر بعد عشرين عامًا.

ليكيس، مكتبة شبكة قانونية مفتوحة على الخط أمام المستخدمين.

الميكروكومبيوتر ميكرال (أندريه ترونج تي وفرانسوا جيرنيل) يطرح في فرنسا، أول كومبيوتر شخصي يقوم على المعالجات الميكرو.

١٩٧٤ شركة إم جي إم تنسحب من صناعة السينما لأول مرة، وتبيع الأستوديو، والديكورات، والأزياء.

"شباك تذاكر المنزل" (HBO)، قناة الدفع مقابل المشاهدة، يتم تسويقها من خلال نظام الكيبل.

استفتاء روبر يظهر لأول مرة أن التليفزيون هو المصدر الرئيسي للأخبار لمعظم الناس، وأنه تفوق على الصحف.

استجوابات ووترجيت تذاع تليفزيونيًا.

طرح الفيلم الخام الملون ٥٢٤٧ من إيستمان.

النساء تبدأن انتقالاً جماعيًا إلى السينما والفيديو.

شرائح ذاكرة الكومبيوتر تحمل الآن ٤ كيلوبيت.

بيرجمان يخرج "مشاهد من زواج" في ستة أجزاء للتليفزيون.

ويستار، أول قمر صناعي اتصالات محلي أمريكي، يتم إطلاقه.

١٩٧٥ يناير. "ألتير ٨٨٠٠" أول كومبيوتر شخصي يطرح للبيع للجمهور في الولايات المتحدة.

ظهور نظام دولبي في الصوت في السينما.

التليفزيون الفرنسي يعاد تنظيمه في ثلاث شبكات، اثنتان تقبلان الإعلانات.

الشبكات توافق على نظام الرقابة الذاتية "الزمن العائلي".

إتش بي أوه تبدأ البث الفضائي لبرامجها عبر الكيبل بأسعار مشجعة، وتؤسس أول شبكة كيبل قومية.

عرض فيلم آلتمان "ناشفيل".

فيلم "الفك المفترس" يحطم الأرقام القياسية في شباك التذاكر.

فيلم دافيز "قلوب وعقول"، فيلم تسجيلي متميز عن فيتنام.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية تطلب من مصنعى أجهزة التليفزيون صنع أجهزة فيها موجة يو إتش إف ذات ترددات ثابتة على غرار موجة فى إتش إف.

استخدام كاميرا ستيديكام لأول مرة، بواسطة هاسكيل ويكسلر فى "مقدر للمجد".

تخفيف قيود القوانين على التليفزيون الإيطالى.

سونى تطرح شريط فيديو بيتاماكس ذا النصف بوصة.

تأسيس شركة ميكروسوفت بواسطة بيل جيتس وبول ألين.

١٩٧٦ بيرجمان يرحل عن السويد.

جنوب أفريقيا هى آخر بلد تبدأ الخدمات التليفزيونية.

بنهاية عام ١٩٧٦، الشبكات الأمريكية تبيع كل إعلانات زمن البث الرئيسى لعام ١٩٧٧ .

شبكة إيه بى سى تحتل المركز الأول فى التصنيف لأول مرة.

سونى تطرح نظام كاسيت بيتاماكس المنزلى فى السوق.

أكتوبر. نظام بريستيل البريطانى لنصوص الفيديو يبدأ العمل.

فيلم بيرتولوتش "١٩٠٠".

مزيد من أجهزة الكاسيت السمعية تباع هذا العام أكثر من خراطيش التراكات الثمانية.

خلال الشهور الثمانية عشر السابقة أطلقت آر سى إيه، وإيه تى آند تى، القمرين الصناعيين ساتكوم، وكومستار، بما يشير إلى نضج نظم الاتصالات الفضائية.

١٩٧٧ ٢٣- ٣٠ يناير. إذاعة مسلسل أليكس هالى "جذور" على شبكة إيه بى سى، ويحطم الأرقام القياسية. ست حلقات من الثمانى سوف تحتل مكانًا فى قائمة أكثر البرامج التليفزيونية مشاهدة على الإطلاق.

٢٧ أبريل. إدوين لاند من شركة بولارويد، يعرض بولافيجان، نظام الأفلام الفورية، للبيع للجمهور. هذا النظام لا ينجح فى السوق.

لأول مرة شبكة إن بى سى نيوز تستخدم الشرائط أكثر من السينما.

شرائح ذاكرة الكومبيوتر تحمل الآن ١٦ كيلوبيت، ست عشرة مرة أقوى مما كانت منذ خمسة أعوام.

الخريف. قضية ديفيد بيجيلمان تجذب الاهتمام الممارسات المشبوهة فى هوليوود.

فيلم وودى ألين "آنى هول" يحقق نجاحًا نقديًا وتجاريًا، علامة على تحول طفيف فى صناعة السينما بعيدًا عن هوليوود. وفى اتجاه نيويورك.

عرض فيلم جورج لوكاس "حرب النجوم". سرعان ما يصبح أعلى الأفلام إيرادات فى التاريخ.

شبكة إيه بى سى تحتل مكان شبكة سى بى إس باعتبارها الشبكة الأمريكية الأولى فيما يخص التصنيف وعائدات الإعلانات. لقد احتلت سى بى إس المركز الأول دون استثناء تقريبًا منذ بداية الخمسينيات.

عدد من القنوات التابعة لشبكة إن بى سى وشبكة سى بى إس تنضم إلى شبكة إيه بى سى.

موسيقى الديسكو تصل إلى الذروة مع جماهيرية فيلم "حمى ليلة السبت".

نظام "كيوب" من "وارنر - أميكس" هو أول نظام كيبل تليفزيونى تفاعلى، يطرح فى كولومباس فى أوهايو. لا يبقى طويلاً، لأن التكنولوجيا لم تكن بالقوة الكافية عندئذ.

طرح ميكروكومبيوتر "أبيل ٢" للبيع فى الأسواق.

١٩٧٨ بينما كان "حمى ليلة السبت" ناجحًا فى دور العرض بدرجة كبيرة، فإنه يحقق إيرادات أكبر عند طرح ألبوم شريط الصوت.

يناير. شركة أفلام أوريون تتكون بواسطة الخمسة مسئولين التنفيذيين الكبار فى يونايتد أرتيستس. ومن خلال تأجير نظام وارنر للتوزيع، تتفادى أوريون تكاليف ما يزيد على ٢٥٠ مليون دولار.

أبريل. مجلة "فارايتى" تنشر أول مقال عن شرائط الفيديو، وهو "ديسكو ليدى ليكترك"، الذى يزعم أنه أول برنامج تم إنتاجه خصيصًا لسوق شرائط الفيديو المنزلية.

فريد سيلفرمان، الذى كان فى السابق رئيس إدارة البرامج سى بى إس، وإيه بى سى، عندما كانت الشبكتان تحتلان المراكز الأول فى لعبة التصنيف، ينتقل إلى شبكة إن بى سى كرئيس لها.

عرض "شحم" و"سوبرمان" يعزز نفسية وعقلية الأفلام شديدة النجاح.

٤ أكتوبر. فى بث حى لشبكة تليفزيونية مباراة على سى بى إس، جيمى كونورز يستخدم كلمات بذيئة دون أن تحدث شكاوى من الجماهير.

٥ أكتوبر. فى حلقة من مسلسل "تاكسى" تستخدم كلمة "وغد" (ابن حرام).

إغلاق صحيفة "ذا تايمز" فى لندن. (لن تظهر الجريدة إلا بعد عام).

ديسمبر. فيليبس إم سى إيه تبدأ اختبارات تسويق لمشغل أسطوانة الفيديو فى أطلانطا وسياتيل.

مشروع أسبين، تحت إشراف نيكولاس نيجربونتى، يجرى تجارب للتحكم الكومبيوترى العشوائى للصور والأصوات المسجلة، ومن ثم تؤسس قاعدة الوسائط المتعددة. نموذج أول لوزارة الدفاع، هذا الجهاز لأسطوانات الفيديو يسمح للمستخدم بتصفح مدينة أسبين والقيادة افتراضيًا فى كل الشوارع فى هذه المدينة من ولاية كولورادو بحرية كاملة.

جين سيسكل وروجر إيبرت، الناقدان الصحفيان المشهوران من شيكاجو، يظهران فى أول برنامج نقد سينمائى على قناة بى بى إس. وقد أسس ذلك لنزعة نقدية خلال الثمانينيات.

مجلس برايت ون فى إنجلترا، يؤسس مشروع برايتون مع "الاتحاد الدولى لأرشيفات السينما"، بما يؤسس لنزعة تأريخ جديدة فى الدراسات السينمائية.

١٩٧٩ كندا وأستراليا تظهران كقوتين سينمائيتين.

١٧ فبراير. فى برنامج "سهرة السبت على الهواء" (شبكة إن بى سى)، تقوم جيلدا راندا بأداء محاكاة ساخرة للمغنية بات سميث. الأغنية

التي تغنيها مهداة إلى ميك جاجر، وتحتوى على العبارة المتكررة: "هل أنت امرأة، هل أنت رجل، أنا أكثر معجبيك جنونًا". كلمات الأغنية غير واضحة على عكس هذا المقطع. طبقًا لجريدة "ذا نيويورك تايمز" بعد يومين، تلقت شبكة إن بى سى ١٦٠ مكالمة خلال البرنامج وبعده مباشرة. "وجد ٧٥ منهم أن لغة ميس راندر مقززة، ولكن الشبكة تقول: إن ٨٥ منهم يعتقدون أنها سيدة خرافية وموهوبة جداً.

فيلم "أعراض صينية" يستبق أحداث "ثرى مايل أيلاند" قبل حدوثها بالفعل.

نجاح أفلام "صغيرة" مثل "كرات اللحم"، و"البداية من جديد"، و"هروب"، و"كريمر ضد كريمر"، علامة على التحول بعيداً عن الأفلام شديدة الجماهيرية، برغم أن فيلم "مسار النجوم: الفيلم" تكلف ٤٠ مليون دولار، و"نهاية العالم الآن" تكلف ٣٠ مليون دولار.

شركة أفلام ميراماكس، الموزع المستقل، تتأسس بواسطة هارفى وبوب وينستين.

فيلم جون سايلز "عودة السبعة من سيكاوس" يبدأ نهضة السينما الأمريكية المستقلة.

محطة تليفزيون فى ميلبورن فى أستراليا خدمة ثلاثية الأبعاد.

لأول مرة منذ عشرين عامًا، تهبط إيرادات التسجيل. العديد من الشركات متعددة النشاطات تتجه إلى بيع شركات الأسطوانات الخاصة بها.

١٥ أغسطس. فيلم فرانسيس فورد كوبولا "نهاية العالم الآن" يعرض أخيراً، مصحوباً بحملة دعاية مكثفة.

تأسيس شبكتى الكيبل سى سبان، وإى إس بى إن.

١٩٨٠ تطور مستمر لبرامج وأدوات الكومبيوتر توحى بطرق جديدة أكثر فاعلية لطباعة الكتب والصحف والمجلات.

الأطباق اللاقطة المنزلية لاستقبال إشارات القنوات الفضائية متاحة للجمهور بأسعار معقولة.

نقابة ممثلى الشاشة تقيد إضراباً فى أستوديوهات السينما والتليفزيون، من أجل الحصول على نصيبهم من العائدات المستقبلية لعرض الأفلام على الشرائط، والأسطوانات، والقنوات الفضائية، والوسائل المساعدة الأخرى.

٢٩ أبريل. ألفريد هيتشكوك يموت فى عمر الثمانين.

جودار يعود إلى الأفلام الروائية الطويلة بفيلم "عاشت حياتها".

فيلم مايكل شيمينو "بوابة الجنة" هو أكبر كارثة مالية منذ فيلم "كليوباترا"، علامة على بداية النهاية لشركة يونايتد أرتيستس.

يونيو. إطلاق خدمة الكيبل لشبكة سى إن إن، وتتحدى الشبكات على أرضها: الأخبار.

"اتحاد تسويق السينما الأمريكية" يتأسس كموزعين مستقلين ينضمون إلى الموزعين التقليديين.

عرض فيلم مارتين سكورسيزى "الثور الهائج" بالأبيض والأسود، سوف يصوت له النقاد الأمريكيون باعتباره أفضل فيلم فى الثمانينيات.

نوفمبر. رونالد ريجان هو أول ممثل سينمائى ينتخب كرئيس للولايات المتحدة.

١٩٨١- ١٩٩٩: التحول الرقمى

١٩٨١ ميكروسوفت تفوز بتعاقد لتقديم برامج التشغيل لكومبيوترات آى بى إم الشخصية. سوف يجعل ذلك من بيل جيتس وبول ألين من أصحاب المليارات قبل بلوغهما سن الثلاثين.

زيروكس تعرض أول ميكروكومبيوتر متاح تجاريًا ذى واجهة لصنع الجرافيك، باسم "ستار"، ولكن بسعر ١٦ ألف دولار، ولا يحقق نجاحًا.

شرائح "الرام" الكومبيوترية تستطيع الآن أن تحمل ٦٤ كيلوبيت.

مايو. كيرك كيركوريان يشترى يونايتد أرتيستس ويضمها إلى ترانس أميركا.

رجل الأعمال فى مجال النفط مارفين ديفيز يشترى شركة فوكس للقرن العشرين.

أغسطس. الكومبيوتر الشخصى من شركة آى بى إم يؤسس معيار الميكروكومبيوتر، باستخدام نظام التشغيل دوس من ميكروسوفت.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية توافق على نظام الاستيريو من موجة إيه إم فى الولايات المتحدة. لا أحد يلاحظ ذلك.

برنامج "الترفيه الليلة" الذى يذا ع على قنوات مرتبطة بشركة باراماونت يصبح أول برنامج أخبار الترفيه على مستوى أمريكا.

جرانت تينكر يصبح رئيس شبكة إن بى سى، ويقود الشركة إلى التفوق فى التصنيف خلال العقد.

فيلم لوكاس وسبيلبيرج "غزاة تابوت العهد المفقود" يعيد إحياء أسلوب سلاسل أفلام الأربعينيات، ويؤسس أسلوب نمط أفلام المغامرات الجديد.

١ أغسطس. شبكة إم تى فى تنطلق، وتؤسس نموذجًا جديدًا للاستخدام التليفزيوني، وتصبح واحدة من أقوى الثقافية السائدة خلال العقد.

والتر كرونكايت، آخر رجال نشرات وبرامج الأخبار ذوى المرجعية من الأيام الأولى لبث، يتقاعد.

برنامج ستيفن بوسكو "هيل ستريت بلوز" يبدأ، وينعش شكل الساعة الدرامية، ويبدأ علامة على بداية نهضة إن بى سى لتصل إلى ذروة التصنيف.

فرانسيس كوبولا يرعى ترميم فيلم أبيل جانص "نابليون"، ليؤسس لموجة صغيرة من الاهتمام بترميم الأفلام.

"لابد أن الآلهة مجنونة"، فيلم صغير من جنوب أفريقيا، ويحصل على اهتمام عالمى معقول.

ديسمبر. تجارب نظام مينيتيل الفرنسى فى مدينة فيليزى.

الكيبل يصل إلى أقل من ٣٠ فى المائة من المنازل الأمريكية، وأجهزة تسجيل أسطوانات الفيديو إلى ٨ فى المائة.

١٩٨٢ فيلم سبيلبيرج "إى تى" يحقق أرقامًا قياسية فى الإيرادات. الفيلم يشهد بداية الإعلان عن بضائع تستخدم فى سياق الأفلام.

كوكاكولا تشترى شركة أفلام كولومبيا فى تناقص مع القاعدة القديمة للعرض، بأن الأرباح تأتى أكثر من البضائع المباعة فى استراحة قاعة العرض السينمائى.

أستوديو تراى ستار يؤسس لمشروع مشترك مع كولومبيا، وسى بى إس، وإتش بى أوه، فى محاولة لتقديم قناة بديلة للتوزيع.

نجاح فيلم "غاندى" علامة على ظهور شركة أفلام جولد كريست فى الساحة.

أر دابليو فاسبيندر يموت فى سن السابعة والثلاثين، علامة على نهاية السينما الألمانية الجديدة.

مبيعات شرائط الكاسيت الصوتية تزيد على مبيعات الأسطوانات لأول مرة.

شكل الأسطوانة المضغوطة (سى دى) الصوتية يعرض فى اليابان.

فيلم شركة ديزنى "ترون" يستخدم بكثافة فى الصور المولدة كومبيوتريًا.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية تؤسس متطلبات التليفزيون منخفض الطاقة (LPTV). لكن تطور الكيبل سوف يتفوق عليه.

"بائع الأنصال". يصبح من الأفلام المفضلة لدى أصحاب ثقافات خاصة، ونموذجًا للفيلم نوار من الخيال العلمى فى المستقبل.

الفصل الدراسى المتخرج من معهد السينما فى بكين يتجمع فيما يسمى الجيل الخامس من السينمائيين الصينيين. لقد كانوا قد التحقوا بالمعهد فى عام ١٩٧٨، عندما أعيد تأسيس اختيارات الالتحاق بعد الثورة الثقافية.

نوفمبر. القناة الرابعة تبدأ فى المملكة المتحدة لكى تخدم الأقليات.

فيلم جودفرى ريجو "كويانيسكاتسى"، بلا حوار أو تعليق، مع موسيقى فيليب جلاس. شاهده قبل أن تشاهد فيلم "حقيقة غير ملائمة".

١٩٨٣ فيلم لورانس كاسدان "الرعدة الكبرى" يضيف شريط صوتى إلى تيمات فيلم "عودة السبعة من سيكاوكس"، ويصبح علامة على نضج الجيل الذى ولد فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، ويصبح رمزًا للسينما الأمريكية خلال العقد.

بالجمع بين شخصيات مع لقطات تاريخية أرشيفية، فيلم وودى ألين "زيليج" يوحى بإمكانات تقنية سوف تتطور خلال السنوات العشر التالية.

"عرين التنين" أول لعبة فيديو تستخدم تقنية أسطوانة الليزر لتقديم واقعية أكبر. عائدات أكشاك هذه الألعاب تتجاوز الآن إيجارات الأفلام التى تعرض فى دور العرض، وتصبح مركز القوة فى صناعة الترفيه الأمريكية، وتبدأ التحول من هوليوود إلى وادى السيليكون.

شبكة إيه بى سى تذيع "اليوم التالى" فى منتصف الثمانينيات، وإحياء حركة مناهضة القوى النووية، وتحقق تصنيفات مشاهدة ضخمة،

وتسبب جدلاً بسبب تصويرها العنيف لأعقاب حرب نووية بين الولايات المتحدة. هذا العمل يذكر بأفلام مثل "إيقاف عمل القنابل آليًا" و"دكتور سترينجلاف" قبل عشرين عامًا. فيلم "اليوم التالى" يعزز فلسفة إعادة صنع الأفلام التى سوف تميز الثمانينيات.

طرح "راديو شاك ١٠٠"، أول كومبيوتر "نوت بوك" جماهيرى، ويفضله الصحفيون بشكل خاص.

١٩٨٤ ٢٤ يناير. شركة كومبيوتر أبيل تطرح "١٩٨٤" الذى كان مميزًا على المستوى التجارى، ويعرض خلال المباراة النهائية للفوتبول، وتقدم ماكنتوش، ويؤسس تقاليد الإعلانات المبهرة التى تقدم خلال هذا الحدث السنوى.

رامات الكومبيوتر تحمل الآن ٢٥٦ كيلوبيت.

شركة إيه تى أند تى تتفكك إلى ثمانى شركات، سبع للاتصالات المحلية (بيل)، وثامنة للمكالمات البعيدة

تخفيف القيود الإجرائية على صناعة تليفزيون الكيبل فى الولايات المتحدة.

فيلم "ثريللر" من بطولة مايكل جاكسون (وإخراج جون لانديس) هو أول فيديو موسيقى يذكر صناعه فى العناوين، ويحقق نجاحًا كبيرًا.

شركة "كرايتيرون" تطرح "المواطن كين" و"كينج كونج" على أسطوانات ليزر، علامة على إمكانات الوسيط الجديد لعشاق السينما.

بيل كوسبى يبدأ مسلسل "استعراض كوسبى".

شبكة "كانال بلس" تتأسس، أول خدمة تليفزيونية فرنسية للدفع مقابل المشاهدة.

فرانسوا تروفو يموت من ورم في المخ في مستشفى أمريكي في نويللى.

مايكل آيزنر وجيفرى كاتزينبيرج يشتريان شركة ديزنى، ويؤسسان شركة تاتشستون، في الوقت الذى تنضم فيه ديزنى إلى موزعى التيار الرئيسى.

"طاردو الأرواح الشريرة" يؤسس لعلاقة جديدة بين الأفلام والثقافة الجماهيرية، عندما تصبح صورته الأيقونية جزءًا من التعبير العامى.

تقنية سكايكام لجاريت براون تستخدم للمرة الأولى في دورة الألعاب الأوليمبية في لوس أنجلس.

فيلم ويليام جيبسون Neuromancer يعيد تذكر عام أورويل بالرؤية القاتمة "للفضاء الإلكترونى" الاجتماعى الذى سوف يظهر بعد عشرة أعوام.

عرض "الأرض الصفراء" يبدأ موجة جديدة للأفلام الناطقة باللغة الصينية.

"المدمر" يبدأ ظهور أرنولد شوارزينيجر باعتباره نجمًا سينمائيًا كبيرًا، ويصل إلى ذروته في "المدمر ٢" بعد سبع سنوات.

العام ينتهى إلى لا شىء له علاقة برواية أورويل (أو الفيلم المأخوذ عنها). في القريب سوف تبدأ البيروسترويكا والجلاسنوست اللذان يصبحان علامة على نهاية الموجة الشمولية التى كان أورويل يخشاها.

١٩٨٥ سونى وفيليبس يطرحان شكل السى دى روم لتخزين المعلومات.

مارس. شبكة إيه بى سى تباع إلى شركة بث كابيتال مقابل ٣,٥ مليار دولار. سرعان ما سوف تتغير الملكية والإدارة فى شبكتى إن بى سى وسى بى إس.

مايو. فوكس تشترى بث متروميديا، وروبرت ميردوك يبدأ فى بناء إمبراطوريته الإعلامية الأمريكية.

ميردوك يشترى شركة فوكس للقرن العشرين من مارفين ديفيز، ويعين بارى ديللر كرئيس للشركة.

الطرح التجارى لنظام مينيتيل الفرنسى.

ديسمبر. جنرال إلكتريك تعلن عن أنها سوف تشترى آر سى إيه وفرعها إن بى سى. (سوف تتم الصفقة فى عام ١٩٨٦).

١٩٨٦ تغيرات النظام الضريبى يؤدى إلى الإضرار بالسينمائيين المستقلين بسبب رفع الحماية.

أجهزة التليفزيون المزودة بالصوت الاستيريو والريموت كنترول شائعة الآن.

لعبة الفيديو نينتيذو تسيطر على سوق ألعاب الفيديو المنزلية، والتى سوف تتفوق على سوق محلات ألعاب الفيديو.

انطلاق "علاقة حالية"، بما يؤسس نموذج تليفزيون الفضائح.

مارس. تيد تيرنر يشترى إم جى إم/ يو إيه من كيرك كيركوريان، ويبيع الأرض الملحقة بالأستوديو إلى شركة لوريمار التليفزيونية والأصول الأخرى إلى كيركوريان مرة أخرى، لكنه يحتفظ بمكتبة الأفلام، ويعيد تسمية الشركة إلى شركة ترفيه تيرنر.

١ مارس. مجتمع الإنترنت الأولى "الموتى الشاكرون" يتأسس.

فيلم سبايك لى "يجب أن تحصل عليه" يحقق نجاحًا فى مهرجان كان السينمائى، ويعيد إحياء السينما الزنجية.

أفلام "غسالتى الجميلة"، و"غرفة تطل على منظر"، و"موناليزا"، علامة على بداية موجة بريطانية صغيرة، فى الوقت ذاته فإن الفترة العاصفة لتولى ديفيد بوتنام البريطانى كرئيس لشركة كولومبيا علامة على علاقة جديدة بين هوليوود وشارع واردور فى لندن.

فيلم "بلاتون" يعيد إحياء نمط أفلام فيتنام التى بدأت فى السبعينيات، وسوف تستمر فى التسعينيات

سبتمبر. شبكة تليفزيون فوكس تبدأ البث.

١٩٨٧ أفلام جولد كريست تدمر ذاتها.

ديفيد بوتنام يرحل عن شركة كولومبيا.

"تجاذب قاتل" يسبب إثارة، ويضع النموذج لسلسلة جديدة من أفلام الفانتازيا التى تعكس إحساس البارانويا، الفيلم يعرض بنهايات مختلفة فى أسواق مختلفة.

١ مارس. تقنية دى فى أى يتم عرضها فى مؤتمر سى دى روم الثانى من ميكروسوفت. برغم عدم النجاح فى السوق فإنها تستبق الفيديو الرقمى.

إمبراطور المسرح سومنر ريدستون يشترى فياكوم بما يقدر بملغ ٣,٤ مليار دولار.

أغسطس. مفوضية الاتصالات الفيدرالية تلغى مرسوم "الوضوح والمكاشفة" الذى كان يتم تطبيقه منذ عام ١٩٤٩، وكان يتطلب من أصحاب الشبكات تخصيص بعض الوقت لمناقشة المسائل المثيرة للجدل في برامج وجهات النظر المتعارضة.

"عين على الجائزة" لهنرى هامبتون، يذاع في بى بى إس، ويؤكد قيمة التليفزيون باعتباره وسيطًا تاريخيًا.

فيلم "السلاح الفتاك" (ميل جيبسون، دانى جلوفر)، و"المدمر" (أرنولد شوارزينيجر) يوضحان أن أفلام الأكشن هى النمط الفيلم السائد فى السينما الأمريكية.

شرائح الرام الكومبيوترية تحمل الآن ١ ميجابايت (١٠٢٤ كيلوبايت).

١٩٨٨ تليفزيون سكاى التابع لروبرت ميردوك يبدأ البث الفضائى عبر أطباق صغيرة في المملكة المتحدة، بما يتفادى الحاجة إلى بناء بنية تحتية كيبل ضخمة.

ميردوك يشترى "تى فى جايد" من شركة اتصالات أنينبيرج مقابل ٢ مليار دولار.

يناير. سونى تشترى شركة أسطوانات سى بى إس بما يقدر بمبلغ مليارى دولار.

١٨ فبراير. قبل هذا التاريخ كان الناس يتساءلون: "هل لديك فاكس؟"، وبعده كان السؤال: "ما هو رقم الفاكس الخاص بك؟".

سبتمبر. بروديجي، المشروع المشترك من أي بي إم/ سيزر، خدمة أونلاين تهدف لخدمة جمهور عام، يفتتح بعدما يقدر بمبلغ ٥٠٠ مليون دولار من الاستثمارات.

أكتوبر. تيرنر يؤسس "تي إن تي" كشبكة كيبل، والمكرسة للأفلام الكلاسيكية من مكتبته لشركة إم جي إم.

١٩٨٩ جون كاسافيتيس، وريتشارد رود، وليزلي هاليويل، يموتون جميعًا في عمر التاسعة والخمسين، بما يضع نهاية لفترة حديثة من تاريخ السينما.

ثاتشر تخفف قيود إجراءات البث من خلال مرسوم من مجلس العموم.

ستيف روس يدمج وارنر مع تايم. الشركة الجديدة هي أكبر مجموعة وسائط في العالم.

يونيو. تمرد ميدان تيانامين في الصين. يذاع إلى العالم على الهواء.

نوفمبر. شركة فويدجر تطرح "الرفيق إلى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن على سي دي"، بواسطة روبرت وينتر، ويعتبر علامة على تطور الوسائط المتعددة.

نوفمبر. سوني تشتري شركة "أفلام كولومبيا وتراي ستار ومسارح ليوز" من شركة كوكاكولا بما يقدر بملغ ٣,٤ مليار دولار، ثم تدفع ٢٠٠ مليون دولار لشركة جوبر بيترز لإدارة الأستوديو.

نوفمبر. سقوط جدار برلين على الهواء في التليفزيون.

سوني تطرح "مافيكا"، أول كاميرا رقمية للصور الثابتة، لكن قليلاً من العملاء هم الراغبون في التحول من استخدام الفيلم، لذلك سرعان ما سوف تفشل تجاريًا. لكنها سوف تنجح بعد ثماني سنوات.

فيلم "جنس، وأكاذيب، وشريط فيديو"، وفيلم "روجر وأنا"، علامة على ذروة استعادة حيوية السينما المستقلة الأمريكية والتى بدأت مع "عودته السبعة من سيكاوكوس".

كينيث براناه يدعم مكانته كمخرج شكسبيرى لجيله بفيلم هنرى الخامس.

تيم بيرنرزلى من "المركز الأوربى لفيزياء الجزيئات"، يعرض المواصفات التى سوف تصبح أساس "الشبكة عبر العالم".

١٩٩٠ شبكة سكاى التابعة لميردوك تندمج مع البث الفضائى البريطانى لتكوين "بى سكاى بى"، أكبر شبكة فضائية فى العالم.

ويليام إس بالى يموت فى عمر التسعين.

آخر أفلام يونايتد أرتيستس "روكى الخامس".

فيلم "الصبية فى القلنسوات" و"الخروج مباشرة من بروكلين"، يعززان الإحياء المتنامى للسينما الزنجية المستقلة فى الولايات المتحدة.

"الحرب الأهلية" من كين بيرنز، يذاع على شبكة بى بى إس، ويباع بكثرة فى شكل مجموعة شرائط فيديو. بما يؤكد مكانة التليفزيون كوسيط تاريخى.

"جينيسس" من سيجا، نظام ١٦ بيت، تأخذ نصيبًا من السوق من نينتيندو فى عالم صناعة ألعاب الفيديو.

مارس. كيرك كيركوريان يبيع ما تبقى من إم جى إم إلى باتيه، والتى يتحكم فيها جانكارلو باريتى، ومن تمويل مصرف كريديه ليونيه.

سرعان ما سوف يخرج باريتي من السوق متهمًا، والمصرف يستولى على العمل.

مايو. جيم هينسون يموت فجأة فى عمر ٥٣ عامًا بسبب إصابة بكترية. لذلك تفشل الصفقة التى كان يريد بها هينسون بيع شركته إلى ديزنى. أولاده يتولون إدارة الشركة.

نوفمبر. ماتسوشيتا تشترى إم سى إيه/ يونيفرسال بمبلغ يقدر ٦,١ مليار دولار. معظم أستوديوهات هوليوود الكبرى مملوكة الآن بواسطة شركات أجنبية.

١٩٩١ ١٦ يناير. حرب الخليج تبدأ، وتذاع حية على الهواء فى كل أنحاء العالم أثناء وقوعها. وتستمر بقدر دورة ألعاب أوليمبية.

بى بى سى تبدأ الخدمة التليفزيونية العالمية، أولاً فى أوربا، ثم فى آسيا، بالتعاون مع نظام ستار للأقمار الصناعية.

الكيبل يصل إلى أكثر من ٦٠ فى المائة من المنازل الأمريكية، وتزيد مبيعات مسجلات أقراص الفيديو إلى ٧٠ فى المائة من المنازل.

يونيو. أبيل تطرح تقنية كويك تايم الرقمية للصوت والفيديو.

شركة فويدجر تطرح نسخًا على أسطوانات صغيرة من عمل مايكل كريشتون "حديقة الديناصورات"، ودوجلاس آدامز "الدليل الكامل للمسافر عبر المجرة"، وهما أول كتب إلكترونية.

تيد تيرنر يتزوج جين فوندا، ويصبح من مشاهير هوليوود.

إم جى إم تستعيد ملكية يو إيه.

٢٥ نوفمبر. بث التليفزيون عالى الدقة (HDTV) يبدأ فى اليابان بعد تجارب ما يزيد على عشرة أعوام.

مزادات شركات التليفزيون البريطانية المستقلة تغير وجه التلفزيون البريطانى.

فيلم جيمس كاميرون "المدمر ٢" علامة على نضج المؤثرات الخاصة الرقمية وخلق الأشكال الرقمية والتلاعب بها.

أوريون توضع تحت الحراسة طبقًا لقوانين الإفلاس.

توشيبا وسى إيتو يستثمران مليار دولار فى تايم وارنر.

شرائح رام الكومبيوتر تحمل الآن ٤ ميجابيت

١٩٩٢ فبراير. بارى ديلر يستقيل من فوكس. وبنهاية العام، وبعد جولة فى عالم صناعة الكومبيوتر، سوف يجد نفسه فى عالم التسويق المنزلى.

مايو. جونى كارسون يتقاعد من "استعراض الليلة" بعد حوالى ثلاثين عامًا.

كوداك تطرح منتج السى دى للتصوير، وعلى عكس مافيكا من سونى، فإنها تتيح للمتعاملين (وللشركة) الحفاظ على استثمار هائل فى تقنية الفيلم الكيميائى، وفى الوقت ذاته لا تزال تتمتع بفوائد التسجيل الرقمى.

فيلم "اللاعب"، علامة على عودة روبرت ألتمان إلى مستواه، والفيلم يحاكى ساخرًا من صناعة السينما فى الثمانينيات والتسعينيات التى أبعدته عن الشاشة.

إمبراطور شبكات الكيبل جونى مالونى يعلن أن شركته - تى سى آى - تطور تقنية كيبل ذات ٥٠٠ قناة تتيح الأفلام بنظام الدفع مقابل المشاهدة. (هل كان ذلك خدعة؟).

سونى يطرح مشغل الأسطوانات الصغيرة باستخدام سيديهات صغيرة وتقنية متطورة.

"الجميلة والوحش" هو أول فيلم تحريك يتم ترشيحه لجائزة أوسكار أفضل فيلم.

أفلام سيرة حياة مهمة عن سياسيين أمريكيين، "جيه إف كيه" و"مالكولم إكس"، يثيران الجدل.

"هوارد إيند"، فيلم ميرشانت وأيفورى عن رواية إى إم فورستر، سوف يحصل على تسعة ترشيحات للأوسكار، وجائزة أوسكار للممثلة إيما واطسون، علامة على إحياء السينما ذات المصادر الأدبية.

١٩٩٣ شركة إليسترى تغلق أبوابها.

قانون "فين سين" الذى يحظر الاهتمام والمصالح المالية للشبكات فى توزيع برامجها على قنوات حليفة، تحدده مفوضية الاتصالات الفيدرالية، بما يفتح الطريق للشبكات لدخول الإنتاج، بما يضر بالمنتجين المستقلين. وفى عام ١٩٩٥ سوف يتم إلغاء القانون تماماً.

طرح سى دى من شركة فويدجر للوسائط المتعددة "ليلة يوم شاق"، وهو أول سى دى رقمى يحتوى على فيلم كامل.

فيلم سبيلبيرج "حديقة الديناصورات" يحقق رقماً قياسياً فى شباك التذاكر، بينما يفوز فيلمه "قائمة شيندلر" بجوائز أوسكار.

أغسطس. أبيل تطرح نيوتون، أول نظام مساعدة شخصية رقمى.

سبتمبر. نسخ ماكنتوش ووينديوز من متصفح موزايك يتم طرحها، وتبدأ الشبكة عبر العالم تصاعدها السريع.

٣١ أكتوبر. فيديريكو فيلليني يموت فى عمر الثالثة والسبعين.

شركة ميركيرى تطرح "وان تو وان"، أول خدمة كومبيوتر شخصى فى لندن.

ميردوك يتحكم فى تليفزيون ستار، وهو نظام القنوات الفضائية الذى يصل إلى معظم البلدان بين إسرائيل وتايوان (بما فى ذلك الصين والهند)، ويحصل بذلك على إمكانية الوصول إلى ٣ مليار مشاهد.

تيد تيرنر يشترى شركة نيولاين، الموزع "الكبير الصغير"، ويعزز مكانته فى صناعة السينما.

مفوضية الاتصالات الفيدرالية تحاول إعادة تنظيم صناعة الكيبل بوضع مجموعة من القواعد لتقليل الأسعار، لكن مشغلى الكيبل يجدون وسائل للهروب، ويرفعون الأسعار بدلاً من تخفيضها.

شرائح رام الكومبيوتر تحمل الآن ١٦ ميجابيت

١٩٩٤ كل من تقنيات السى دى روم، والخدمات التفاعلية أونلاين، تنضج فى الولايات المتحدة كمنتجات استهلاكية متاحة بعد سنوات طويلة من التطور.

بعد معركة طويلة مع شبكة "كيو فى سى" لمالكها بارى ديلر، يحصل سومنر ريدستون مالك فياكوم على باراماونت، آخر أستوديو "مستقل" باقٍ إلى جانب ديزنى.

أول مقالة عن سى دى وسائط متعددة فى مراجعات الكتب فى ذا نيويورك تايمز".

شبكة فوكس سى بى إس، أول من يعرض ثمنًا أعلى من فوكس لشراء حقوق إذاعة دورى الفوتبول القومى، ثم يجذب ١٢ قناة متحالفة مع فوكس.

فبراير. بعد منافسة حامية استمرت عدة سنوات، التليفزيون عالى الدقة (وبالتالى مفوضية الاتصالات الفيدرالية) يختار النظام الرقمى الذى قامت بتصميمه زينيث وإيه تى آند تى باعتباره المعيار للنظام الأمريكى، وبذلك تم التفوق على النظام التماثلى القائم، وتجهيز المرحلة القادمة من التحول الرقمى.

مارس. إمبراطور وسائط الاتصال سيلفيو بيرلوسكونى يفوز بانتخابات البرلمان الإيطالى ويصبح رئيسًا للوزراء. إنه أول إمبراطور وسائط اتصال يتولى رئاسة بلد كبير.

مارس. النظام الرقمى الفضائى (DSS) بالبث المباشر إلى المنازل يبدأ فى الولايات المتحدة.

أبريل. أبيل تطرح خطًا جديدًا من كومبيوتر باور ماكنتوش (مصمم بواسطة أبيل، وآى بى إم، وموتورولا)، وهو أول معالج ميكرو RISC فى عالم الكومبيوترات الشخصية، والذى يحمل ٧ مليون ترانزستور.

أبريل. الرئيس التنفيذى لشركة ديزنى – فرانك ويلز – يموت فى حادث تصادم طائرة مروحية.

مـايو. "نـادى كـتـاب الشـهـر" يقـدم أول عنوان على سى دى روم، هو "الشعر فى حركة" لرون مان.

مايو. جودار لا يزال يسير فى طريقه. يطرح السيرة الذاتية له.

أغسطس. جيفرى كاتزينبيرج يستقيل من ديزنى. خلال شهور يعود إلى الصناعة مع ستيفن سبيلبيرج وديفيد جيفين، لتكوين شركة (إس كيه جى) دريم ووركس، لتهدف لعمليات أستوديو كاملة.

سبتمبر. شركة فياكوم لصاحبها سومنر ريدستون تستكمل شراء فيديو بلوكباستر لصاحبها وين هويزنجا، وهى أكبر سلسلة فيديو للبيع القطاعى.

اندماج تى سى أى مع بيل أطلانطيك يخفق. لقد كان على أول اندماج فى عالم الاتصالات والترفيه أن ينتظر لبعض الوقت.

هذا العـالم، زادت مـبـيـعـات الموسـوعـات على السى دى روم على الموسوعات المطبوعة للمرة الأولى.

ديسمبر. سونى تطرح أول جهاز بلا ستاشين لألعاب الفيديو من ٣٢ بيت. سوف يعود سوق الألعاب طوال العقد التالى.

٢٢ ديسمبر. بيرلوسكونى يفقد مركزه كرئيس وزراء إيطاليا، بسبب تهديد بالاتهام سوف يحدث فى مايو. (إنه ليس أول إمبراطور وسائط اتصال يتم اتهامه).

١٩٩٥ يناير. سونى/ فيليبس، وتوشيبا/ تايم وارنر، تطرحان تقنيات متنافسة على أسطوانات الفيديو الرقمية، التى تخزن ٣,٧ جيجابايت و٤,٨ جيجابايت بالترتيب.

٢ فبراير. قبل ذلك، كان الناس يسألون: "هل لديك بريد إلكترونى؟"، وبعد هذا الوقت سوف يسألون "ما هو بريدك الإلكترونى؟".

مايو. أبيل تطرح تقنية كويك تايم فى آر لأفلام بسيطة وغير مكلفة للواقع الافتراضى.

يونيو. إدجار برونغمان ينهى صفقة شراء سيجرام لثمانين فى المائة من إم سى إيه/ يونيفرسال المملوكة لشركة ماتسوشيتا. بعد فشل مفاوضات مع مايكل أوفيتز، يتعاقد برونغمان الرجل الثانى فى سى إيه إيه، رون ماير، ليرأس الأستوديو.

يوليو. مايكل أيزنر يعلن أن ديزنى سوف تشترى "كابيتال سيتيز/ إيه بى سى" مقابل ١٩ مليار دولار، بما يزيد على ثلاثة أضعاف المبيعات السنوية. الصفقة تأتى كمفاجأة، حيث إنه كانت هناك شائعات حول اندماج بين ديزنى وسى بى إس، وبعد فترة قصيرة، آيزنر يعلن أنه تعاقد مع مايكل أوفيتز باعتباره التالى له فى الشركة.

أغسطس. شهد الصفقة الأكبر بين ديزنى وإيه بى سى. كما أن وستينجهاوس أعلنت شراء سى بى إس مقابل ٥,٤ مليار دولار.

تيد تيرنر يخسر مرة أخرى، بسبب مصالح شركات الكيبل.

٩ أغسطس. بداية تصاعد جماهيرى لشركة نيتسكيب، بعد تأسيسها بأربعة عشر شهراً، لتصبح أكثر الشركات نجاحًا فى التاريخ، بما يرمز إلى تزايد الولع بالإنترنت. مع نهاية اليوم الأول لطرح الأسهم، كانت القيمة السوقية للشركة ٢,٩ مليار دولار. لا يزال أمامها الطريق لتحقيق مزيد من الأرباح.

٢٤ أغسطس. ميكروسوفت تطرح برنامج ويندوز ٩٥ بعد حملة تسويق استمرت ثمانية عشر شهراً ودعاية عبر العالم كله.

سبتمبر. إذا لم تستطع هزيمتهم، انضم إليهم. بعد عجز تيرنر عن التوسع في ممتلكاته، يبيع كل ما يملك لشركة تايم وارنر مقابل ٧,٥ مليار دولار، ويقول ساخراً: "لقد أصبحت متعباً من أن أكون صغيراً طوال الوقت. أنا في نهاية حياتي العملية. أريد أن أرى كيف أبدو عندما أكون كبيراً لفترة من الوقت".

سبتمبر. مجموعة سوني/ فيليبس تتراجع أمام مجموعة تايم وارنر/ توشيبا في مجال أسطوانة الفيديو الرقمية/ القرص المضغوط ذي الكثافة العالية، بما يعزز وجود شكل واحد للوسيط الجديد له قدرة قصوى تعادل ١٨,٨ جيجابايت. وبالجمع بين نظام الطبقتين وتقنيات الجانبين المزدوجين يتأكد التوافق القيم بين احتياجات صناعة الكومبيوتر (سوني/ فيليبس) مع الطاقة القصوى التي تريدها صناعة الترفيه (تايم وارنر/ توشيبا).

٢٩ نوفمبر. شركة صغيرة تدعى أستوديوهات بيكسار للتحريك تشتهر بعد أيام قليلة من عرض أول أفلامها "قصة لعبة" بواسطة ديزني، والفيلم يحقق مستوى عالٍ من إيرادات شباك التذاكر في عطلة عيد الشكر. الشركة مملوكة بثمانين في المائة لستيفن جوبز وكان الجمع بين تقنيات عام ١٩٩٥ والمظهر المصقول لهوليوود يجعل نصيب جوبز في بيكسار يزيد على مليار دولار، وهذا أكبر بكثير من نصيبه في

شركة أبيل. "قصة لعبة" هو أول فيلم تحريك تمت صناعته بالكومبيوتر بالكامل، وخلال خمسة عشر عامًا، سوف تسيطر بيكسار على مجال التحريك.

٢٤ ديسمبر. إن بى سى تبيع لميكروسوفت ٥٠ فى المائة من أسهمها فى قنوات الكيبل، لتأسيس شبكة أخبار تنافس سى إن إن، مما يزيد الاتحاد بين صناعات الكومبيوتر والوسائط.

"الحس والحساسية" (من بطولة إيما واطسون) و"إقناع" (من بطولة شقيقتها صوفى)، مع مسلسل بى بى سى/ إيه آند إى "كبرياء وهوى"، علامة على صرعة الاهتمام بأعمال جين أوستين التى بدأت فى منتصف التسعينيات.

الأقراص المضغوطة المقواة، والتى تجمع بين الأوديو والوسائط المتعددة، تظهر فى السوق.

موقع أمازون يفتتح للتجارة. سوف يغير عادات شراء الكتب، ثم يقود تطور الطريق الذى سارت فيه التجارة الإلكترونية.

موقع CraigsList.org يفتتح للعمل، ويقدم إعلانات مبوبة مجانية. عبر العقد التالى، هذا الموقع والمواقع التى قلدته سوف تؤثر بشكل ضار على الأساس المالى للعديد من الصحف المحلية.

رامات الكومبيوتر تحمل الآن ٦٤ ميجابيت.

١٩٩٦ مرسوم الاتصالات البعيدة لعام ١٩٩٦ . يهدف إلى التحرر من القيود المفروضة على شركات الاتصالات البعيدة عبر السنوات (بداية من مرسوم الاتصالات لعام ١٩٣٤)، القواعد الجديدة تخفف الحدود من

على ملكية محطات الراديو والتليفزيون. وتسمح لشركات الكيبل والتليفون المنافسة بين صناعات لبعضها البعض، كما سوف تحرر القيود المفروضة على تفكيك نظام بيل في عام , ١٩٨٤ وبعد ذلك مباشرة، هناك أربع شركات إقليمية تعمل تحت اسم بديل تعلن الاندماج. وفى الوقت ذاته، ما تبقى من شركة إيه تى آند تى تقسم نفسها إلى ثلاث شركات جديدة، وفى بريطانيا يفشل الاندماج بين تليكوم البريطانية وميركيرى. وبسبب عدم فهم آليات شركة الاتصالات البعيدة الكبرى، قام الكونجرس الأمريكى بمنحها ترخيصًا بالمنافسة الحامية أو الاندماج عندما تريد.

٩ مارس. جورج بيرنز يموت فى عمر المائة، ويموت معه أسلوب الفودفيل التقليدى للسنوات الأولى من القرن العشرين، والذى أعطى ميلاد الشكل السائد للترفيه الجماهيرى الأمريكى.

٢٥ مارس. كأنه مشهد متقطع من أحد أفلام فيللينى، سوبرمان المعقد والمشلول يظهر على شاشات التليفزيون فى العالم خلال البث التليفزيونى لحفل الأوسكار السنوى. لقد أصيب كريستوفر ريف إصابة بالغة عندما سقط من فوق جواده فى الصيف الماضى. بعد أسابيع قليلة سوف يتم العثور على لويز لين (مارجوت كيدر) تتجول فى حالة دوار ومجروحة فى لوس أنجلس. لا أحد يلاحظ الدلالة الرمزية لذلك.

٣١ مايو. تيموثى ليرى، المعلم السابق من الستينيات، يموت فى هدوء فى منزله محاطًا بعائلته. لم تتحقق رغبته الذى أعلن عنها فى تصوير موته على الشبكة العالمية.

١٥ يوليو. إم إس إن بى سى، تجمع لأول مرة شبكة الكيبل/ موقع على الشبكة، وتبدأ البث التليفزيوني وعلى الإنترنت. الصفقة تجعل ميكروسوفت على التليفزيون، وإن بى سى على الإنترنت.

١٦ يوليو. بعد شهور من الفشل، مصرف كريدى ليونيه يبيع إم جى إم مقابل ١,٣ مليار دولار إلى مجموعة تحت قيادة كيرك كيركوريان أيضًا. مجموعة كيركوريان تضم فرانك مانكوسو رئيس إم جى إم، ومجموعة ستيفن نيتورك، وشركة الإذاعة والبث الأسترالية المملوكة جزئيًا لشركة نيوز. إنها المرة الثالثة لكيركوريان يشترى الشركة.

١٩ يوليو. العيد المئوى للدورة الأوليمبية تفتتح فى أطلانطا (على شبكة إن بى سى). الموقع الرسمي - بإدارة آى بى إم - هو جزء متكامل مع الحدث. آى بى إم تفشل فى إذاعة النتائج بسرعة ودقة كما كان مفترضًا، لكنها تنجح فى عرض وسيط جديد، وهو "سنيك بيك كام" للموقع الذى يقدم صورًا ثابتة مقتطعة كل عدة ثوانٍ من الإذاعة التليفزيونية من عشرات الكاميرات. ولأن شبكة إن بى سى نسقت بثها التليفزيونى لكى تنجح كترفيه (بتأخير النقل (بتأخير النقل للأحداث اليومية إلى وقت البث الرئيسى)، وكما أشار المحلل أندرو موناكو فإن موقع آى بى إم "هو الطريق الوحيد الذى يمكن أن ترى فيه الألعاب على الهواء.

٢٧ يوليو. فى دورة أطلانطا الأوليمبية، لاعبة الرمح الفنلندية تصيب الكاميرا المعلقة برمحها. الحدث علامة على الصراع المستمر بين الألعاب الرياضية والوسائط (وسائل الإعلام).

٣٠ سبتمبر. شركة تيليكوم البريطانية وإم سي أي يوافقان على الاندماج تحت اسم "كونسيرت"، وهي أول شركة اتصالات بعيدة عبر الأطلنطي، في صفقة بقيمة ٢٢ مليار دولار. كانت تيليكوم البريطانية قد فشلت قبل ذلك في محاولة لشراء منافسها الرئيسي "كابل أند وايرلس بي إل سي".

أكتوبر. ظهور مستقبل التليفزيون على الشبكة يبدأ في دمج التليفزيون مع البث التليفزيوني على الإنترنت. مصنعو الكومبيوتري والتليفزيون ينهون صراعهم حول معيار التليفزيون الرقمي الجديد بالاتفاق على الاختلاف: الكومبيوترات سوف تستخدم المسح المتتالي، بينما التليفزيون يستخدم المسح المتتالي والمتشابك.

أكتوبر. تيليكوم الألمانية تقنع الألمان - الحذرين في سوق الأسهم - بشراء أسهمها في أول طرح جماهيري.

٨ أكتوبر. جون كالي - المسئول التنفيذي المحترم في شركة وارنر في السبعينيات - يتولى فترة مضطربة في شركة أفلام سوني. لقد عاد مؤخراً إلى هوليوود من التقاعد لإنقاذ يونايتد أرتيستس.

٢١ أكتوبر. مارسيل كارنيه يموت في التسعين، لا يزال لا يحصل على التقدير من النقاد الفرنسيين الذي كان يتصور أنه يستحقه على فيلم "أطفال الفردوس".

نوفمبر. مشغلات الدي في دي تصل إلى السوق في اليابان.

٢٠ ديسمبر. مارشيللو ماسترويانى يموت فى الثانية والسبعين. جسده يسجى فى كنيسة روما، الآلاف ينعون هذا المثال لروح ما بعد الحرب الإيطالية. والجنازة العامة تنتهى بلحن المارش الأخير من فيلم "ثمانية ونصف".

٢٠ ديسمبر. كارل ساجان يموت فى الثانية والستين. كان هذا العالم الفلكى من كورنويل الذى استخدم الميديا الجماهيرية طوال خمسة وعشرين عامًا – خاصة التليفزيون – قد جعل الجمهور يشاركه عشق العلم، مما أسس نموذج التعليم الجماهيرى.

٢٠ ديسمبر. أبيل تشترى برامج نيكست مقابل ٤٠٠ مليون دولار، وستيف جوبز يصل إلى الشركة التى أسسها. عبر السنوات العشر التالية سوف يعيد تجهيز الشركة لإنتاج منتجات استهلاكية.

تأسيس شبكة "الجزيرة" كقناة عربية إخبارية تصل إشارتها الفضائية إلى معظم الشرق الأوسط. سوف يكون الانتشار الواسع للقنوات الفضائية تأثير عميق على الخطاب السياسى.

١٩٩٧ ١٢ يناير. الآلاف يحتفلون بميلاد "هال"، الكومبيوتر الذى قام ببطولة "٢٠٠١: أوديسا الفضاء". خلال فترة لاحقة من العام، سوف تستمر المشكلات فى المحطة الفضائية "مير"، بما يشير إلى أن آرثر سى كلارك وستانلى كوبريك لم يكونا موفقين فى تنبؤاتهما مثلما كان جورج أورويل.

مارس. مبيعات فيديو الدى فى دى تبدأ فى الولايات المتحدة.

مـارس. سـى بى إس توقع صـفـقـة مع مـوقع سـبـورتس لاين. الموقع يحـصل على الإعـلانات الدعـائية خـلال برامج سى بـى إس الرياضـيـة. وسـى بـى إس تـحـصـل على ٥٠ فى المائة من العـائدات من المضـمـون المنشـور على مـوقع سـبـورتس لاين وله عـلاقـة بشـبكة سـى بى إس، بالإضـافة إلى ٣ مليار دولار من الأسهـم. عبر السنوات الثـلاثة التـالية، سـوف توقع سى بى إس عشـرات الصـفقات المماثلة، تاركة مسـاحـات إعلانية لشركات الإنترنت.

٣٠ مارس. القناة الخامسة تبدأ البث فى المملكة المتحدة.

٢٩ أبريل. شـركـة مـتـروميـديا تـعلن عن بيع مكتـبـة أفـلام تضـم ٢٢٠٠ فيلم، بالإضـافة إلى مـا تبقى من شـركتـى أوريون وجولدوين إلى شركة إم جى إم الجديدة. بعد استكمال الصفقة، أصـبـحت إم جى إم - التى كادت أن تموت قبل عامين - سوف تتحكم فى أكبر مكتبة سينمائية فى العالم.

١ يوليـو. روبرت مـيـتـشـوم يمـوت فى عـمـر الثـمـانين، ليـبـقـى جـيـمى ستيوارت آخر أيقونية هوليودية من الأيام العظيمة للأربعينيات.

٢ يوليو. جيمس ستيوارت يموت فى عمر التاسعة والثمانين.

يوليو. مسبار باثفايندر يهبط على المريخ، ويحقق حدثًا مهمًا فى تاريخ الشبكة وتسجيل رقم قياسى ٤٥ مليون زائر على الموقع الخاص بذلك. يمكن للزوار مراقبة العلماء على الهواء عبر كاميرات الشبكة، أو تحميل صور حية من كاميرات باثفايندر على المريخ.

٣٠ أغسطس. الموت الميلودرامى لديانا، أميرة ويلز، سرعان ما يصبح حدثًا هائلاً على الميديا، شبكات التليفزيون، والصحف، والمجلات، التى ربحت من شهرة الأميرة، وعبرت عن الحزن الجارف فى المملكة المتحدة، تجسيداً لحساسية بريطانية جديدة، والشبكة تزدحم بالمتصفحين الباحثين عن فهم أى شذرة معلومات حول الحدث، أو يتحدثون فى غرف الدردشة عن مشاعرهم.

سبتمبر. نمو الإنترنت يستمر بسرعات قصوى، والدراسات تظهر أن ٢٦ مليون كومبيوتر تدخل على الشبكة الآن، بعد أن كان ١٥ مليون كومبيوتر قبل عام واحد فقط.

٢٠ سبتمبر. استمرار فى موجة اندماجات وشراء وسائط الاتصال، ويستنجهاوس تعلن عن شراء ٩٨ محطة راديو من نظم الراديو الأمريكية، كبداية لما سوف تملكه من ١٧٥ محطة. (هذا ما كانت "المنافسة" متوقعة بسبب مرسوم عام ١٩٩٦).

٢١ أكتوبر. بارى ديللر لا يزال فى المجال. يعلن عن شراء قناتى كيبل، ومعظم التسهيلات التلفزيونية لشركة يونيفرسال مقابل ٤.١ مليار دولار.

٢٨ أكتوبر. بول جاريكو، كاتب السيناريو والمنتج وبطل فترة القائمة السوداء، يموت فى الثانية والثمانين، وهو يقود سيارته عائداً من احتفال بالذكرى الخامسة عشرة لاستجوابات لجنة النشاطات غير الأمريكية.

٣٠ أكتوبر. سام فوللر يموت فى الخامسة والثمانين، آخر المخرجين الكلاسيكيين من هوليوود.

٢١ ديسمبر. افتتاح فيلم جيمس كاميرون "تايتانيك". ميزانية إنتاجه ٢٠٠ مليون دولار، هذه القصة عتيقة الطراز تحقق علامة فى تاريخ السينما الأمريكية، مع استخدام هائل للتكنولوجيا، ليس من أجل خلق خيال جامح، لكن لإعادة خلق واقع تاريخي. روبرتو روسيلليني يرقد فى مقبرته راضيًا، بعد أن علم أن حلمه منذ ثلاثين عامًا قد تحقق.

١٩٩٨ ٢١ يناير. مسلسل مونيكا لوينسكى الميلودرامى يبدأ. سوف يسيطر على عالم الميديا طوال الثلاثة عشر التالية.

١٤ مايو. فرانك سيناترا يموت فى عمر الخامسة والثمانين. فقد كان ناجحًا باعتباره على قمة عالم الغناء فى عصره بالإضافة إلى كونه ممثلاً سينمائيًا ناجحًا وغزير الإنتاج، وتظل شخصيته الفنية رمزًا متساميًا للعاطفة الرومانسية الشعبية طوال قرن سوف يتبقى منه تسعة عشر شهرًا.

يونيو. إيه تى آند تى تعلن أنها سوف تشترى جون مالونى للاتصالات البعيدة، مقابل ٣١,٨ مليار دولار، لتجمع الشركة رقم واحد للاتصالات البعيدة مع الشركة رقم اثنين فى تقديم خدمات الكيبل، فى الوقت نفسه سى مايكل آرمسترونج يعيد بناء الشركة الأم لمجموعة بيل. قبل أسابيع قليلة، كان مالونى قد اشترى "تى فى جايد" من روبرت ميردوك (٢مليار دولار نقدًا).

١٥ أغسطس. رئيس مجلس الإدارة المؤقت لشركة أبيل، ستيف جوبز، يستمر في مسيرته الناجحة مع طرح آي ماك، وهو نسخة جديدة من الكومبيوتر كجهاز منزلي كما حدده منذ خمسة عشر عامًا. (عبر الشهور القليلة التالية، سوف يكسب الجهاز أكثر من "حياة حشرة"، المنتج الذي ظهر في الوقت ذاته من شركة جوبز الأخرى، بيكسار).

١٧ أغسطس. في حلقة في ذروة قصة لوينسكي، الرئيس كلينتون يشهد أمام هيئة محلفين عبر دائرة فيديو مغلقة. وفي ٢١ سبتمبر سوف تبث لجنة المحلفين من الكونجرس شريط الشهادة على الأمة. خلال أسبوع، سوف تصبح الشهادة التي تستمر أربع ساعات متاحة على الدي في دي مقابل ٢ سينت (بالإضافة إلى دولارين مقابل الشحن والتسليم).

١ أكتوبر. بث التليفزيون الرقمي في المملكة المتحدة، عبر الأقمار الصناعية.

٢ أكتوبر. اكتمال نهاية عصر. جين أوترى يموت. وكان رودى روجرز قد سبقه قبل ثلاثة شهور.

١٩ أكتوبر. عصر شركات بيل يصل إلى ذروة سيئة مع بداية دعوى قضائية ضد احتكار ميكروسوفت، التي سوف تلقى اتهامًا من مجلس النواب، ومحاكمة من مجلس الشيوخ. ومثل قصة كلينتون الذائعة الانتشار، سوف تنتهي محاكمة بيل جيتس سوف تعتمد على شهادة مسجلة على شريط فيديو، وسرعان ما يتم نسيانها.

٢٧ أكتوبر. مرسوم سونى بونو (المعروف باسم مرسوم حماية ميكى ماوس، وامتداد حقوق النشر) يتم توقيعه. قبل هذا المرسوم، كانت حقوق النشر تمتد إلى ٥٠ عامًا بعد وفاة المؤلف، أو ٧٥ عامًا من عمل الشركة. كانت حقوق شركة ديزنى فى شخصية ميكى ماوس سوف تنتهى فى عام ٢٠٠٠، وفى قوت ملائم تمامًا، قام مرسوم سونى بونو بامتداد الحقوق لديزنى لعشرين عامًا أخرى. المغنى وكاتب الأغنيات ورجل الكونجرس بونو لم يعش ليشهد نجاح هديته إلى هوليوود.

٢٨ أكتوبر. مرسوم حقوق النشر الرقمى للألفية يتم إقراره، وهو يجرم إنتاج وتوزيع التكنولوجيا، أو الأدوات، أو الخدمات، التى تستخدم لمراوغة المعايير التى تتحكم فى التعامل مع الأعمال الخاضعة لحقوق النشر. أثار المرسوم جدلاً كبيرًا، ونادرًا ما تم تطبيقه فى العقد التالى، عندما تعلمت صناعات الموسيقى والسينما التعايش مع الوسائط الرقمية الجديدة، وجنى الأرباح منها.

١ نوفمبر. بث التليفزيون الرقمى يبدأ فى الولايات المتحدة دون ضجيج. وبسبب قصر نظر نظم الكيبل، فإنها لم تكن جاهزة لحمل الإشارة.

لا تزال أجهزة التليفزيون فائقة الجودة تتكلف عشرة آلاف للواحد. كان أول بث على الشبكة من إيه بى سى هو فيلم ديزنى "١٠١ كلب منقط" (إعادة لفيلم عام ١٩٩٦).

١٩ نوفمبر. ألان جيه باكيولا يموت فى عمر السبعين فى حادث سيارة غريب، عندما اخترقت مواسير زجاج سيارته الأمامى على الطريق السريع فى لونج آيلاند.

٢٣ نوفمبر. أميركا أونلاين تعلن أنها سوف تشترى نيتسكيب مقابل ٤ مليار دولار. عندما انتهت الصفقة بعد شهور ارتفعت قيمة أسهم الشركة إلى ما يساوى ١٠ مليار دولار.

ديسمبر. مايكل أوفيتز يعود إلى هوليوود، ويؤسس "مجموعة إدارة الفنانين"، مما يثير غضب شركائه السابقين فى وكالة "سى إيه إيه". فى الوقت ذاته، شركة إنتاج برودواى الخاصة به "ليفنت" تنتهى إلى الإفلاس، لكنه ينسب الفشل إلى جارث درابينسكى.

هذا عام وجود فيلمين حول موضوع واحد: فيلمان عن الحرب العالمية الثانية "إنقاذ الجندى رايان" و"الخط الأحمر الرفيع"، وفيلمان عن عصر شكسبير "شكسبير عاشقًا" وإليزابيث"، كارثتان فضائيتان "أرماجيدون" و"تأثير عميق"، وفيلما تحريك عن حشرات "نمل" و"حياة حشرة".

١ ديسمبر. فريدى يونج – آخر المصورين السينمائيين المؤسسين الكبار – يموت فى عمر السادسة والتسعين.

ديسمبر. نوع ما من علامات ما بعد الحداثة الرقمية: عند عرض "حياة حشرة" قبل أسابيع، قدم لقطات "لم تستخدم" فى الفيلم أو الشخصيات الكارتونية وهى تمثل كأنها شخصيات حقيقية.

١٩٩٩ بدء التعامل باليورو باعتباره العملة العابرة للقوميات فى الاتحاد الأوربى.

٧ يناير. شركة إم جى إم تكمل مكتبة بوليجرام من يونيفرسال. فى عودة مهمة للشركة التى كانت قد مرت بفترة ركود، عادت مرة أخرى لامتلاك ما يزيد على نصف مكتبة هوليوود الموجودة.

١٠ يناير. مسلسل ديفيد تشيز "عائلة سبرانو" يبدأ على شبكة إتش بى أوه، سوف يستمر لسبع سنوات تالية، ليغير التوازن بين شبكات الكيبل وشبكات البث.

٢٠ فبراير، جين سيسكل يموت فى عمر الثالثة والخمسين. لقد كان منذ بداية الثمانينيات يقدم مع زميله روجر إيبرت أهم برنامج تليفزيونى للنقد السينمائى الأمريكى.

ظهور "شبكات الاتصالات الإلكترونية" (ECNS) التى تقدم سوقًا افتراضية للصفقات المالية.

٧ مارس. بعد الانتهاء من مرحلة ما بعد التصوير لفيلم "عيون مغلقة على اتساعها" – فيلمه الوحيد بعد انقطاع دام اثنى عشر عامًا – يموت ستانلى كوبريك فى هدوء خلال نومه فى منزله فى هيرتفورد شاير، الذى كان يحبه. كان فى عمر السبعين.

٢١ مارس. فيلم شركة ميراماكس "شكسبير عاشقًا" يفوز بأوسكار أفضل فيلم، منتصرًا على الفيلم المفضل لدى الصناعة من شركة "دريم ووركس إس كيه جيه". "إنقاذ الجندى رايان"، ليبدأ فترة من جوائز الأوسكار للشركات الصغرى. بعض الملاحظين يعتقدون أن هذا الفيلم الصغير هزم الفيلم الكبير لأنه نجح أكثر على الفيديو، وكانت مشاهدة الفيديو هى الطريقة التى بدأ بها الآن أعضاء الأكاديمية مشاهدة الأفلام.

٩ أبريل. الحكومة البريطانية توقف صفقة روبرت ميردوك بمليار دولار (من خلال بى سكاى بى) لشراء مانشستر يونايتد، أهم نادى بريطانى لكرة القدم. ربما كان العزاء لميردوك هو نجاحه في صفقة رياضية أخرى لشراء دودجرز في لوس أنجلس.

١٩ مايو. عرض فيلم "حرب النجوم: الحلقة ١ - خطر الشبح". عودة جورج لوكاس إلى السلسلة بعد ستة عشر عامًا تتميز بتوقعات دوائر هواة "حرب النجوم" أن بعض شركات "وادى السليكون" سوف تعلن إجازة ثقافية. (لم يكن هناك أحد سوف يذهب إلى العمل فى هذا اليوم على أى حال).

٢١ مايو. شركة تيليكوم تفقد عرضها أمام تليكوم الإيطالية. الشركة الأصغر أوليفيتى تفوز بالصفقة. النزعة القومية تلعب دورًا في القرار حيث إن اليورو لم يكن قد نجح بعد.

مايو. موسم السينما الصيفى سوف يكون مخصصًا للأفلام الفكاهية الفظة مثل "أوستين باورز" الذى يقود المسيرة. سوف يمضى موسم الخريف التليفزيونى فى المسار نفسه. فكاهة ما قبل المراهقة (التى تعتمد على أكثر النكات غلظة، وتعتمد على "السوائل البشرية" - المترجم) سوف تكون قوة دافعة طوال العقد التالى.

١٨ يونيو. لوكاس وفوكس يجريان اختبارات على العرض الرقمى لفيلم "خطر الشبح" فى دور عرض الضواحى فى نيويورك ولوس أنجلس.

قبل شهر كان إيريك رومير قد نجح فى العرض الرقمى لفيلمه القصير "Cambrure" فى مهرجان كان السينمائى.

٢٨ يونيو. مبادرة ضمان الموسيقى الرقمية، اتحاد مالى لصناعة التسجيلات تواجه اتهامًا بأنها وجدت طريقة لحماية قيمة الملكية الفكرية ضد تحدى القرصنة للموسيقى الرقمية. هذا الاتحاد يعلن المواصفات. لا يؤثر على قراصنة الموسيقى.

يونيو. أسطوانة الهارديسك الرقمية، والتى تعتمد على "أسطوانات الفيديو الرقمية"، تظهر في السوق. هل تحقق حلم الخمسة وعشرين عامًا لنقل الزمن؟ (تسجيل البرنامج لمشاهدته فى الوقت الذى يريده المتفرج – المترجم). وأين "مبادرة ضمان السينما/ التليفزيون الرقمى"؟

٣ يوليو. ماريو بوزو يموت فى عمر الثامنة والسبعين. عمله "الأب الروحى" يظل عنصرًا مهمًا لأساطير نهاية القرن العشرين.

١٣ يوليو. ديزنى تعلن أنها سوف تدمج ممتلكاتها على الإنترنت مع "إنفوسيك". لم يكونا هما الوحيدين اللذين يلجآن إلى ذلك. الفكرة هى الاستفادة من المبيعات المتضخمة للأسهم.

١٥ يوليو. روبرت إيه دالى وتيرى سيميل يعلنان أنهما سوف يتخليان عن مركزهما لرئاسة شركة وارنر بعد حوالى عشرين عامًا فى السلطة. لقد كانا من بين أكثر الناجحين في هذا المجال.

١٧ يوليو. بيل جيتس يساوى الآن ١٠٠ مليار دولار. حيث إن أسهم ميكروسوفت تتجاوز ٥٠٠ مليار دولار فى القيمة السوقية.

٧ سبتمبر. سى بى إس وفياكوم يعلنان اندماجًا بقيمة ٣٧ مليار دولار. هذه هى أكبر صفقة حتى تاريخه فى عالم الميديا. سوف تكون الشركة

الجديدة هى ثانى أكبر شركة ميديا (بعد تايم وارنر، وتأتى بعدها ديزنى/ إيه بى سى). لقد أصبحت الصفقة ممكنة بعد أن قامت مفوضية الاتصالات الفيدرالية بتخفيف القيود على ملكية محطات التليفزيون قبل وقت سابق فى الصيف. لهؤلاء القليلين الذين يتذكرون أن سى بى إس بيعت إلى ويستنجهاوس قبل أربع سنوات مقابل ٥,٤ مليار دولار، وكان الثمن صادمًا. هل قامت الشركة حقًا بزيادة القيمة بحوالي سبع مرات في أربع سنوات؟ بكلمة واحدة، ويمعنى ما: نعم، على الأقل بما يقاس بالاقتصاديات الافتراضية فى نهاية القرن العشرين. هذا هو ما حدث: بعد ملكية ويستنجهاوس لشبكة سى بى إس فى عام ١٩٩٥، قررت الإدارة التخلص من تجارة ويستنجهاوس القديمة، وهو ما تم إنجازه خلال ثلاث سنوات. وفى عام ١٩٩٧ غير ويستنجهاوس اسمها إلى سى بى إس، وهو ما أصبح أمرًا معقولاً، حيث إنها قد باعت لويستنجهاوس القديمة، وكان كل ما تبقى هو عمل سى بى إس، بالإضافة إلى ما تستحوذه على ما تملكه من صناعة الميديا. وكان أكثرها قيمة هو "إينفينيتى"، سلسلة محطات الراديو. ومع هذه السلسلة جاء رئيس مجلس الإدارة ميل كارمازين، النجم الصاعد الذى سرعان ما أحكم قبضته، وجر سومنر ريدستون إلى الصفقة. لقد كان الفرق الأساسي بين سى بى إس ذات ٥,٤ مليار دولار، وسى بى إس ذات ٣٧ مليار دولار، هو بعض محطات الراديو، والتوجه الأفضل، وكارمازين. قد يبدو هذا لك غريبًا، وربما عندئذ سوف تستمتع بفيلم

جوزيف هيللر "زمن الإغلاق"، الذى كان جزءًا تاليًا لفيلم "المطب ٢٢".
برغم أنه كان مكتوبًا فى الثمانينيات فإنه استطاع أن يجسد دوار نهاية القرن تجسيدًا جيدًا. لقد تأمل صديقى القديم يوساريان عالمًا لا يفهمه، معددًا أمرًا عبثيًا بعد الآخر، وينتهى إلى التنافر الكامل: "الناس يصنعون الملايين، لكنه لا يصنع شيئًا سوى نقل الملكية"...
"وهذا هو الأمر كله...".

٢٠٠٠- حتى الآن: القرن الجديد

٢٠٠٠ ١ يناير. لم يحدث شىء تصورناه عن رعب خلل تحول الكومبيوترات إلى تواريخ القرن الجديد. لقد كان من المتوقع أن آلافًا من كومبيوترات العالم سوف تضطرب تمامًا عندما يتغير التاريخ، لأنها تخزن أعدادًا من رقمين تعبيرًا عن السنة. لعل الذى أنقذنا ذلك هو ندرة سجلات الكومبيوترات من قبل عام ١٩٥٠ .

يناير. فى ذروة تزايد إنشاء مواقع الإنترنت، توافق تايم وارنر على الاندماج مع إيه أوه إل.

فيلم مايك فيجيس "تايم كود" هو أول فيلم تجارى مصنوع كله رقميًا، تم تصويره بأربع كاميرات فى رقم واحد، ويتم عرض المشاهد فى وقت واحد.

يونيو. يتضح أن إدجار برونغمان جونيور لا يحب صناعة الترفيه بقدر ما يحب صناعة الخمور. سيجرام (بما فيها يونيفرسال) تباع إلى فيفيندى، شركة المياه الفرنسية/ الشركة المندمجة للوسائط. الشركة الجديدة تعرف باسم فيفيندى يونيفرسال.

أبطال كتب القصص المصورة من شركة مارفيل يغزون هوليوود: فيلم "رجال إكس" يقود الطريق.

فياكوم تكمل الصفقة من أجل سي بي إس.

باستيراد "الأخ الكبير" و "كيف تربح المليون"، توجد علامة على موجة جديدة مما يسمى "برامج الواقع" على شبكات التليفزيون الأمريكية.

حلقات "تحقيقات مسرح الجريمة" (سي إس آي) من إنتاج بروكهايمر تبدأ، تؤسس أسلوب حلقات الشرطة التليفزيونية طوال عقد.

قناة فوكس نيوز تصل إلى النضج بعد أربع سنوات من تأسيسها. وتحت إدارة روجر إيلز تؤسس جواً محارباً ذا توتر عالٍ خلال الانتخابات الرئاسية، وهو ما سوف يحدد (ويشوه) الخطاب السياسي لمعظم سنوات العقد.

٢٠٠١ ٩ يناير. ظهور برنامج آي تيونز. وفي الوقت الذي يدور فيه الحديث حول برنامج نابستر، والموسيقى "المجانية"، ستيف جوبز وأبيل يضعان تصوراً حول خلق سوق لتحميل الموسيقى.

١٦ أبريل. مايكل ريتشي يموت في عمر الواحد والستين.

أبريل. تيري سيميل، المسئول التنفيذي السابق لفترة طويلة في وارنر، يتعاقد لكي يصبح رئيس مجلس إدارة "ياهو". يقال إنه في عامه السادس في الشركة حصل على ٥٠٠ مليون دولار من أسهمها. ولعله بذلك يصبح أكثر من ربح من الإنترنت في موقع لم يقم بتأسيسه.

فيلم جاك بيران المهم "هجرة مجنحة" يشير إلى مرحلة جديدة من السينما اللاروائية.

جان بيير جونيه يحصل على نجاح عالمي بفيلمه "أميلي".

ألفونسو كوارون يثير اهتمام الجمهور العالمي بفيلم "وأمك أيضًا"

روبرت آلتمان في السادسة والسبعين يخرج "جوسفورد بارك" الذي يظهر وجهًا آخر من شخصيته السينمائية.

٣ سبتمبر. بولين كايل تموت في الثانية والثمانين. لقد كانت مع أندرو ساريس قد قدمت طابعًا ثقافيًا جديدًا للنقد السينمائي الأمريكي في أواخر القرن العشرين.

١١ سبتمبر. الهجوم الإرهابي على مركز التجارة العالمي يتم تصويره بالسينما. سوف يعاد عرض هذا المشهد عشرات الآلاف من المرات على شبكات التليفزيون في الشهور والسنوات التالية، وهو ما يحقق أكثر أحلام تنظيم القاعدة جموحًا. لم يتم تسجيل الهجوم على البنتاجون، ويتم إصلاح المبنى خلال العام. إنه يبقى مجرد هامش في كارثة مبنى مركز التجارة العالمي، برغم المئات الذين ماتوا فيه.

٢٣ أكتوبر. طرح جهاز آي بود، وسوف يسود صناعة الموسيقى من الآن فصاعداً.

نوفمبر. مسلسل "٢٤" على شبكة فوكس يعبر عن روح البارانويا التي سادت بعد ١١ سبتمبر. يا له من توقيت!

١٥ نوفمبر. ميكروسوفت تطرح أول جهاز لألعاب الفيديو، ويحمل اسم "إكس بوكس"، لينافس جهاز "بلاي ستيشن" من سوني، وهكذا تؤسس ميكروسوفت مكانًا لعملاق البرامج في سوق الترفيه المنزلي.

١٦ نوفمبر. "هارى بوتر وحجر الساحر" يبدأ عرضه، كبداية لسلسلة سينمائية سوف تسيطر على سوق الشباب لعقد كامل. بحلول عام ٢٠٠٨، سوف تصبح قيمة مشروع "هارى بوتر" (الكتب، والأفلام، وألعاب الفيديو، ومدن الملاهى) مقدرة بقيمة أكبر من ١٥ مليار دولار. المؤلفة جيه كيه رولينج تشترط قيام ممثلين أمريكيين بتمثيل الأدوار الرئيسية، وبذلك تقوم بدور أكبر من ثلاثين عامًا من تشريعات حماية صناعة السينما البريطانية.

١٩ ديسمبر. "ملك الخواتم: رفقة الخاتم" يبدأ ثلاثية بيتر جاكسون عن رواية تولكين، ويؤسس بقوة نمط الفيلم الفانتازى. رالف باكشى مخرج نسخة التحريك فى عام ١٩٧٨ عن الرواية يشكو من أنه يملك الحقوق. سوف يصبح أكثر قلقًا خلال شهور قليلة عندما يعرض "سبايدرمان"، لقد كان باكشى قد أنتج وأخرج نسخة سلسلة تحريك تليفزيونية للقصة المصورة هذه في عام ١٩٦٨ . هل كان باكشى يسبق عصره، أم أنه رجل أعمال سيئ؟

٢٠٠٢ الهواتف الخليوية تزيد الآن عن الهواتف الأرضية.

الحملة الإعلانية "سويتش" لإيرول موريس من أجل أجهزة أبيل تظهر أسلوبًا (الخلفية البيضاء، الكاميرا المحمولة، التكوين بعيدًا عن المركز) سوف يتم تقليده بلا نهاية خلال السنوات الخمس التالية، ويجعل المراهقة إيلين فلايس (إحدى الممثلات) نجمة على الإنترنت.

٢٤ مارس. بعد خمسة عشر ترشيحاً سابقًا للأوسكار، راندى نيومان يفوز بجائزة أوسكار أفضل أغنية، ويقول: "أود أن أشكر قسم الموسيقى إعطائى هذه الفرص".

٢٤ مارس. هوليوود الزنجية يتم الاحتفاء بها في حفل الأوسكار: ووبى جولدبيرج هى مضيفة الحفل، دينزيل واشنطن وهالي بيرى يفوزان بجائزتى أفضل تمثيل، ويتم منح سيدنى بواتييه أوسكار شرفيًا.

٢٧ مارس. بيللى وايلدر يموت في عمر الخامسة والتسعين.

مارس. برنامج فريندستر يبدأ، وهو أحد مواقع التواصل الاجتماعى الرائدة على الإنترنت.

فيلم مايكل مور "لعب البولينج من أجل كولومباين" يستمر في نهضة دراسة الموضوعات.

٨ مايو. "سبايدرمان" يحطم أرقام "هارى بوتر" القياسية بإجمالى إيرادات ١١٤ مليون دولار في عطلة نهاية الأسبوع. ستان لى يستمر في هجومه على سلسلة هوليوود عن هذا البطل الخارق.

شركة كومكاست تستحوذ على مجلس إدارة إيه تى أند تى، لتصبح أكبر مشغل كيبل في الولايات المتحدة.

٢٠٠٣ مارس. بداية حرب العراق. يتم "زرع" الصحفيين داخل الوحدات العسكرية ليقصوا القصة من خلال وجهة نظرهم.

١٥ يونيو. العائدات من مبيعات الدى في دى تزيد على عائدات شرائط في إتش إس للمرة الأولى.

٢٧ يونيــو. برنامج "لا تتــصل" الأمـريكي يتم تشــغـيله، بما يســمح للمواطنين منع مضـايقة شركات التسويق بالتليفون. لقد كان تطور قوائم الاتصالات الكومبيوترية قد جعل هذه الحماية ضرورية.

٢٧ يوليو. بوب هوب يموت في عمر المائة. شكرًا له على الذكريات.

سلسلة مـايك نيكولز التليفزيونية المدهشـة "ملائكة في أمريكا" تعتمد على مسرحية تونى كوشنر.

أغسطس. بداية "ماى سبيس"، والذى يهدف أصـلاً للتخزين وكموقع للاستضافة على الإنترنت (ومن هنا الاسم: "مساحتى")، وسرعان ما يصبح رائدًا في الشركات الاجتماعية. في عام ٢٠٠٥ سوف يباع إلى شركة نيوز.

٧ أكتوبر. الممثل أرنولد شوارزينيجر يأتي من المجهول ليصبح محافظًا منتخبًا لولاية كاليفورنيا في انتخابات مبكرة خاصـة. إنه وقت جيد لتغيير مجرى الحياة العملية، فقد كانت أفلامه الأخيرة غير ناجحة.

أكتوبر. فيلم صـوفيا كوبولا "ضـائع في الترجمة" يؤسس مكانها في العائلة الرائدة في هوليوود التي يجب أن تؤخذ بجدية.

٢٠٠٤ ١ فبراير. خلال المباراة النهائية للفوتبول، وبين الشـوطين، يقوم جوستين تيمبر لينك بنزع جزء من فستان جانيت جاكسون، ليظهر ثديها الأيمن. يثور ضجيج حول هذا الحدث الذى اعتبر "سوء استخدام للملابس". مفوضية الاتصالات الفيدرالية تفرض غرامة قياسية على شبكة سى بى إس بقيمة ٥٥٠ ألف دولار من أجل هذا الفعل غير اللائق. في الاستئناف يتم إلغاء هذه العقوبة في يوليو ٢٠٠٨ .

فبراير. بداية موقع فيسبوك. إنه يعتمد على عادة سائدة فى الجامعات فى جمع صور الطلبة لتعويد الطلبة الجدد على هذا المجتمع الجديد عليهم. سرعان ما سوف يصبح الموقع - وربما بشكل غير متوقع - متطوراً إلى رائد جماهيرى هائل للشبكات الاجتماعية.

مايو شركة فيفيندى تفقد الاهتمام بهوليوود، وتبيع ٨٠ فى المائة من فيفيندى يونيفرسال إلى جنرال إلكتريك، التى سوف تضمها لتشكل إن بى سى يونيفرسال.

مايكل آيزنر يترك ديزنى بعد عشرة أعوام من رئاسته لها. سوف يحل محله روبرت أيجر فى عام ٢٠٠٥ .

٢٣ يونيو. فيلم مايكل مور "فهرنهايت ٩/١١"، نقد سياسى لاذع إلى آخر المدى حول خدعة إدارة بوش - حرب العراق - وآليات سياسية معاصرة أخرى. يحقق الفيلم إيرادات مميزة بعد فوزه بجائزة السعفة الذهبية فى مهرجان قبل شهر. كانت شركة ديزنى قد رفضت عرضه وتوزيعه لأسباب سياسية، فقام بوب وهارفى ونيستين شخصياً بعرض الفيلم وتوزيعه. يحصد أكثر من ٢٠٠ مليون دولار فى أول ستة شهور من عرضه، ويبيع أكثر من مليونى نسخة دى فى دى فى اليوم الأول لطرحه. إنه يبقى إنجازاً فردياً فى السينما السياسية، لكن من المهم أن نتذكر كيف أنه واجه قمعاً شبه كامل.

١ يوليو. مارلون براندو يموت فى عمر الثمانين. لقد كان مع جيمس دين، ثم مع بول نيومان بعد ذلك، قد أعاد تحديد شخصية البطل الأمريكى.

فيلم مورجان سبيرلوك "اجعلنى ضخمًا" يؤكد الأهمية الجديدة لسينما البحث، وأهمية التوزيع السريع على أقراص الدى فى دى لجمهور كبير.

فيلم جودار "موسيقانا".

فيلم تيرى جورج "أوتيل رواندا" يذكرنا بالتطهير العرقى الذى تجاهلناه.

سلسلة من السرد الإبداعى غير المعتاد فى أفلام مثل "الشروق الأبدى لعقل بلا ذاكرة"، و"الحياة المائية مع ستيف زيسو"، و"كينزى"، و"المطار"، يتجاوزها فيلم بول هاجيس "تصادم"، الفيلم المهم ذو البطولة الجماعية، كرمز للحياة التى نعيشها الآن، ويفوز بجائزة أوسكار أفضل فيلم.

"الجنس والمدينة" يفقد استمراره ويتوقف بعد ست سنوات من التلصص على أجساد البطلات.

٢٠٠٥ يناير. فيلم ألكسندر بين "فى وضع مائل" يحقق نجاحًا مفاجئًا للسينما المستقلة، ويرفع مبيعات نبيذ "بينو نوار" (الذى يدور الفيلم فى مزارع وأماكن تصنيعه – المترجم).

فبراير – بداية موقع يوتيوب.

فيلم "مسيرة البطاريق" يحقق نجاحًا مفاجئًا للسينما التسجيلية (ولن يكون الأخير).

تقنية ثرى دى تعود، فى فيلم ديزنى "هروب الدجاج".

أبريل. إم جى إم تباع إلى سونى وكومكاست.

فيلم لوكاس "حرب النجوم ٣: عودة سيث"، والذى يعتبر أول فيلم روائى طويل كبير يصنع رقميًا.

بعد تشاحن مع ديزنى على فيلم "فهرنهايت ٩/١١"، الأخوان وينستين يتركان ميراماكس، التى يقال إنها أهم شركة إنتاج خلال السنوات العشر الأخيرة، ليقوما بتأسيس "شركة وينستين".

ديسمبر. مات هاردينج يخطط لجولة عالمية لشريط الفيديو الثانى له "الرقص". لقد كان شريطه الأول "أين يوجد مات؟" (الذى تم تصويره فى عام ٢٠٠٣ و ٢٠٠٤) قد أصبح ظاهرة على الإنترنت، حتى قبل وجود موقع يوتيوب. الفيديوهات ملهمة بقدر ما هى بسيطة: مات يقوم برقصة صغيرة لخمس أو عشر ثوانٍ، ثم يقطع إلى مكان آخر فى العالم.

٣١ ديسمبر. سومنر ريدستون يقسم فياكوم إلى كيانين فى محاولة لزيادة قيمة الأسهم. (لا يزال يتحكم فى الشركتين). فياكوم الجديدة ترث باراماونت، والكتب، والقنوات الفضائية. شركة سى بى إس الجديدة تحتفظ بشبكات البث "بطيئة النمو"، والإنتاج التليفزيونى، والنشر. بعد عام واحد، سوف تزيد سى بى إس الجديدة (بطيئة النمو) بقيمة ١٥ فى المائة. بينما فياكوم الجديدة (سريعة النمو) تنخفض بقيمة ٥ فى المائة.

٢٠٠٦ عائدات دى في دى تشكل الآن معظم إيرادات الأفلام التى تعرض فى دور العرض، لذلك تتحول بعض الأستوديوهات إلى تخطيط طرح أفلامها على دى في دى بعد العرض في دور العرض. بعض الأفلام التسجيلية تعرض أولاً على الدى في دى، ويخطط لعرضها فى دور العرض إذا حققت نجاحًا.

فبراير. دريم ووركس إس كيه جى (بدون قسم التحريك وجيفرى كاتزينبيرج) تباع إلى فياكوم الجديدة.

أبريل. توقف شرائط فى إتش إس كوسيط للتوزيع للأفلام الروائية الطويلة.

مايو. تصاعد سينما الدراسات مع تسجيل ديفيز جوجينهايم لمحاضرة آل جور عن التزايد الحرارى لكوكب الأرض، وذلك فى فيلم "حقيقة غير ملائمة"، ويحصل على العناوين البارزة فى الأخبار. يأتى الفيلم فى المركز الرابع فى أعلى الأفلام التسجيلية من ناحية الإيرادات (بعد "فهرنهايت ٩/١١"، و"مسيرة البطاريق"، و"سيكو")، لكن الكتب المتعلقة بالموضوع تصل إلى المركز الأول فى قائمة "ذا نيويورك تايمز" للأعلى مبيعًا. الفيلم يفوز بأوسكار أفضل فيلم تسجيلى، ويتقاسم جور جائزة نوبل للسلام.

١٦ يونيو. "الفتاة الوحيدة ١٥" يبدأ على يوتيوب. يبدو كأنه مدونة فيديو "حقيقية" لفتاة فى السادسة عشرة تدعى برى، لكن يتكشف أن السلسلة مصطنعة. استمرت السلسلة عامين، ويقال إن مائة مليون قد شاهدوها.

١٤ سبتمبر. شركة نينتيندو لألعاب الفيديو تعلن عن جهاز الألعاب "واى". كانت الشركة بعيدة لفترة طويلة عن المنافسة، لكنها استطاعت تجاوز المنافسين الكبار عندما غيرت مركز اهتمام ألعاب الفيديو من دقة الصورة إلى الأكشن المادى، فجهاز واى يشمل أداة تسريع.

فيلم أنج لى "جبل بروكباك" يجذب الاهتمام لأنه يصور قصة حب مثلية.

ألتمان يتعاون مع نجم الراديو جاريسون كيلور فى فيلمه الأخير "رفيق منزل المراعى"، وموضوعه عن انتهاء عرض برنامج استمر طويلاً. (اختفاء تدريجى بطىء).

فيلم سبايك لى "عندما ينبلج الصباح"، وهو فيلم تسجيلى آخر.

فيلم فلوريان هينكل فون دونرزمارك "حياة الآخرين"، حول الحياة تحت الحكم الشيوعى فى ألمانيا الشرقية وشرطتها السرية. ويحصل الفيلم على النجاح العالمى.

فوريست ويتيكر يحقق نجاحًا فى دور عيدى أمين فى فيلم "آخر ملوك إسكتلندا".

أكتوبر. يوتيوب التى أنشئت قبل عشرين شهرًا تباع إلى جوجل مقابل ١,٦٥ مليار دولار.

٢٠ نوفمبر. روبرت آلتمان، الأب الروحى لجيل الستينيات، يموت فى عمر الواحة والثمانين.

ديزنى تشترى الشركة المنافسة الوليدة بيكسار مقابل ٧,٤ مليار دولار.

٣٠ ديسمبر. أوبرا متروبوليتان تبدأ إذاعة عروض مختارة إلى مئات المسارح عبر العالم، وتساهم فى تأسيس شكل مسرحى جديد.

٢٠٠٧ ٢٥ فبراير. بعد أربعين عامًا من حياة سينمائية غير عادية، مارتين سكورسيزى يفوز بأول جائزة أوسكار كمخرج لفيلم "الراحلون". الفيلم يفوز أيضًا بجائزة أفضل فيلم.

يونيو. فيلم شركة بيكسار "صلصة فرنسية" يظهر تعقيدًا متزايدًا التحريك الرقمي.

١٠ يونيو. "عائلة سوبرانو"، المسلسل التليفزيونى المهم فى العقد الأول من القرن الجديد، يصل إلى نهاية غريبة، عندما ينظر تونى من طاولة المطعم، ثم قطع مونتاجى سريع إلى الأسود.

٢٢ يونيو. فيلم مايكل مور "سيكو" سوف يصبح ثالث فيلم تسجيلى من ناحية الإيرادات فى تاريخه.

٢٩ يونيو. جهاز آى فون من شركة أبيل، يتم طرحه، إنه حدث تسويقى كبير. وإثارة كبيرة فى وسائل الإعلام. لكنه أيضًا إعادة تفكير ذكية لمفهوم التليفون الخليوى. إنه يجعل السمات المعقدة للهاتف الخليوى أكثر بساطة، ويتحول من الهاردوير إلى السوفت وير.

٢١ يوليو. عرض الجزء السابع (والأخير) من سلسلة هارى بوتر فى الولايات المتحدة، ويصبح حدثًا فى وسائل الإعلام عندما يصطف مئات الآلاف من الشباب (وأباؤهم) خارج المكتبات للحصول على نسخهم. كانت الطبعة الأولى فى أمريكا وحدها ١٢ مليون نسخة. هل مات هارى؟ كل فرد يريد أن يعرف.

٢٩ يوليو. إنجمار بيرجمان يموت فى التاسعة والثمانين.

٣٠ يوليو. ميكلانجلو أنطونيونى يموت فى الرابعة والتسعين.

نوفمبر. "ربع حياة" (مارشال هيرسكوفيتز وإدوارد زويك) يبدأ على موقع "ماى سبيس" فى حلقات من ثمانى دقائق. إنه أول مسلسل تجارى على الإنترنت، لكنه سوف يفشل فى التليفزيون.

ديسمبر. فرانسيس فورد كوبولا يعود إلى الإخراج للمرة الأولى خلال عشر سنوات بفيلم "شباب بدون شباب"، وهو تعبير عن الرثاء التقدم فى السن.

إجمالى إيرادات شباك التذاكر هو ٩,٦ مليار دولار، بينما مبيعات الدى فى دى تضيف ٢٣,٤ مليار دولار (١٦ مليار دولار من المبيعات، والباقى من التأجير).

٢٠٠٨ فبراير. توشيبا تعلن أنها سوف تتوقف عن شكل الدى فى دى فائقة الدقة، لتنهى حروب التقنية فائقة الجودة، وتترك صناعة السينما وتتوجه إلى إعادة عرض مكتبتها السينمائية بتقنية البلوراى. لقد جاءت هذه الحركة فى وقتها، لقد انخفضت مبيعات الدى فى دى فى العام الماضى بعد أن تشبع السوق بها بعد عشرة أعوام من الرواج.

٨ فبراير. شركة إنتيل تعلن عن رقاقة إيتانيوم ذات قلب رباعى، وسوف تطرح للبيع فى أواخر هذا العام، وهو يحمل أكثر من مليونى ترانزستور.

٩ أبريل. ديزنى تعلن أنها سوف تعرض أغلب أفلامها الروائية الطويلة بالتحريك بتقنية ثرى دى، بما فى ذلك أفلام بيكسار.

مايو. هناك اثنان يفوزان في مهرجان كان، ويشيران – المرة الأولى منذ عام ١٩٧٢ – إلى إعادة إحياء الواقعية الجديدة الإيطالية من جديد. الأول هو ماتيو جاروني عن فيلم "جومورا" (عمورة) الذى يفوز بالجائزة الكبرى، وباولو سورينتينو "إل ديفو" الذى يفوز بجائزة لجنة التحكيم. وفى الوقت ذاته فإن فرنسا تفوز بالسعفة الذهبية للمرة الأولى في واحد وعشرين عامًا، عن فيلم "داخل الجدران" من إخراج لوران كانتيه.

٢٢ مايو. بعد سبعة وعشرين عامًا من أول حلقة، وتسعة عشر عامًا بعد آخر حلقة، لوكاس وسبيلبيرج يعيدان إحياء سلسلة "إنديانا جونز" في فيلم "إنديانا جونز ومملكة الجمجمة البللورية". وبمساعدة المؤثرات الرقمية، والمكياج الحديث والسيناريو الملائم، ينطلق هاريسون فورد فى عمر الخامسة والستين.

٢١ يوليو. العرض الأول لفيلم "الفارس الأسود" (آخر حلقات "باتمان) ويحطم الأرقام القياسية فى شباك التذاكر، ويحصد ١٥٨,٤ مليون دولار ليصبح أعلى رقم لهوليوود فى عطلة نهاية الأسبوع.

٨ أغسطس. الآن الشبكة لها عرض موجى كافٍ، وهكذا فإن إن بى سى تحقق أخيرًا ما كانت تعد به فى تجارب التسعينيات فى التغطية الشاملة للدورة الأوليمبية. إنها تقنع منظمى ألعاب دورة بكين لوضع جدول الأحداث الجماهيرية فى الصباح حتى يمكن لشبكة إن بى سى وشركائها فى الكيبل أن تغطيها على الهواء بتوقيت الولايات المتحدة، والأكثر أهمية أنها سوف تقدم ما يزيد على ٢٢٠٠ ساعة من التغطية على الهواء على موقع الإنترنت، بما يؤكد أن البث على الإنترنت يزيد معدلات المشاهدة فى أوقات الذروة وليس تشتيتها.

٢٦ سبتمبر. بول نيومان يموت في سن الثالثة والثمانين، وهو آخر نجوم أستوديو "الممثل" الناجحين الذين أعطوا سمات للبطل الأمريكى فى أعقاب المرحلة الذهبية. وكما يصف أليجان هارميتز فى النعى: "إذا كان مارلون براندو وجيمس دين قد حددا ملامح الرجل الأمريكى المتحدى باعتباره متمرداً عنيداً، فإن بول نيومان أعاد خلق المتمرد ذى المظهر المقبول، بأناقته وروحه العالية وعينيه الزرقاوين، ومن الصعب مقاومة جانبيته".

٤ نوفمبر. انتخاب بارك أوباما كرئيس رقم ٤٤ للولايات المتحدة، ليشن حملة تؤكد أن الإنترنت وسيلة اتصالات وأداة تنظيم سياسية مهمة. لقد انتقلت الشعلة إلى جيل جديد، يحيى الحلم الأمريكى.

٢٠٠٩ ١٧ فبراير. الولايات المتحدة تحول البث التليفزيوني من التقنية التماثلية إلى الرقمية، بعد ثلاث سنوات من بداية التخطيط لذلك.

٢٠١٠ التحول الرقمى للبث التليفزيونى يكتمل فى ألمانيا.

٢٠١١ ٣١ أغسطس. كندا تحول البث التليفزيونى من التقنية التماثلية إلى الرقمية.

٣٠ نوفمبر. كذلك تفعل فرنسا.

٢٠١٢ التحول الرقمى للتليفزيون يخطط له أن يكتمل فى الاتحاد الأوربى.

٢٠١٢ التحول الرقمى للتليفزيون يخطط له أن يكتمل فى المملكة المتحدة.

القراءة عن السينما والوسائط: كتب مختارة

عندما ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في عام ١٩٧٧، كان يتضمن قائمة شاملة بالكتب والمراجع. لم تكن قائمة كاملة للكتب عن السينما لكنها كانت تغطى المجال جيداً. وفى ذلك الوقت، كانت السينما قد دخلت لتوها المجال الأكاديمى. وقبل ذلك كانت تمثل حدوداً ثقافية. وكان ذلك أحد الأسباب فى أننى بدأت الكتابة عن السينما، فقد كانت مجالاً جديداً. لقد كان ريموند ويليامز قد كتب معظم الكتب التى أردت أن أكتبها، حول العصر الفيكتورى، والدراما الحديثة، عن المدنية والريفية، وعن علم اجتماع التليفزيون.

وخلال الثلاثين عاماً الماضية الأخيرة، خاصة بسبب قبول السينما فى الدوائر الأكاديمية، كانت هناك موجة هائلة من الكتابة عن السينما (والوسائط ووسائل الإعلام). وكانت معظم هذه الكتابات تتراوح بين الجودة والرداءة، لكن كان هناك كل عام عشرات الكتب الجديدة المثيرة للاهتمام حول موضوعات مختلفة فى هذا المجال، ولم يعد ممكناً تقديم قائمة بالكتب تزعم أنها شاملة. علاوة على ذلك، فلأن معظم قوائم الكتب الكاملة متاحة على الإنترنت، فإن من غير المنطقى محاولة تغطية هذا المجال فى كتاب مطبوع.

لقد استغنينا عن قائمة الكتب التفصيلية كما جاءت فى الطبعات السابقة (المتاحة كمراجع على الإنترنت)، ووضعنا قائمة بحوالى ٢٥٠ كتاباً يجب أن تقرأها. وكبديل، اقرأ فقط كل ما تستطيع من كتابات ريموند ويليامز، وأندريه بازان، ورولان بارت، وفرانسوا تروفو، وجون بيرجر، ومارى وين، وأندرو ساريس، ومولى هاسكيل، وبولين

كايل، والكتاب الذين تناولناهم فى الفصل الخامس، وعندئذ سوف تكون فى طريقى جيد لفهم السينما.

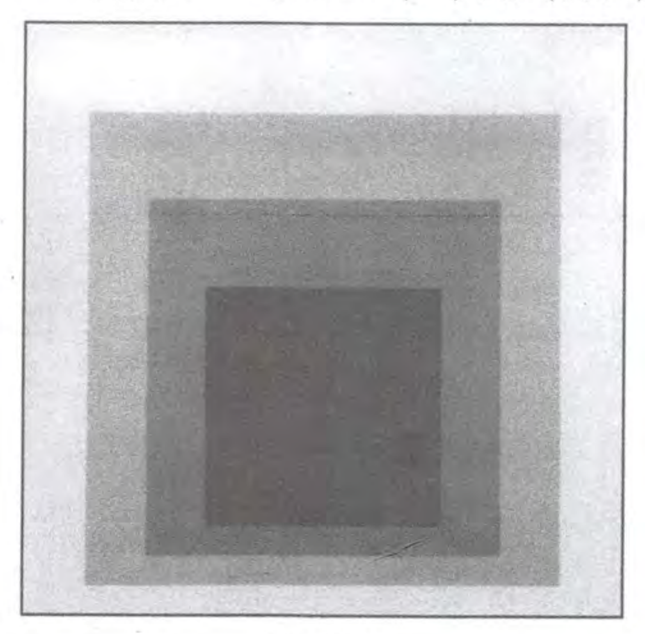
إن القائمة التالية هنا هى مجموعة متنوعة من النصوص الأساسية، والكتب الكلاسيكية التى نفدت طبعاتها، والنصوص التقليدية، وما أفضله شخصيًا. وأنا ممتن لأعضاء قوائم مناقشة إتش فيلم وسكرين إل، الذين اقترحوا العناوين المميزة:

ملحق الصور



(شكل ١-١)

آلهة الفنون القديمة: كاليوجى (الشعر الملحمى)، كليو (التاريخ)، إيراتو، (الشعر العاطفى)، ميلبو مينى (التراجيديا)، تيربسيكورى (الرقص الكورالى)، بوليهمينا (الموسيقى الدينية)، إيوتيربى (الشعر الغنائى)، تاليا (الكوميديا)، أورانيا (الفلك). الشخص فى المنتصف هو أبوللو.

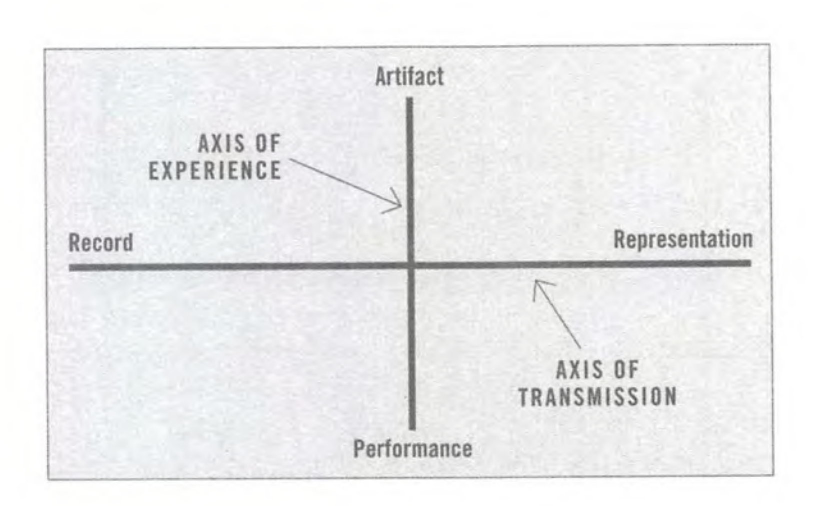


(شكل ١-٢)

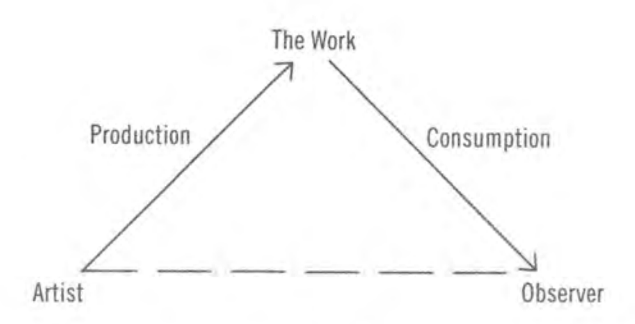
لوحة جوزيف ألبيرس "تحية إلى المربع: قاعة صامتة" (١٩٦١)، واحدة من أكثر التكوينات حيوية، وتمثل نزعة الاستخدام الأضأل للعناصر الفنية فى منتصف القرن العشرين.

Practical	Environmental	Pictorial	Dramatic	Narrative	Musical
design					
architecture					
	sculpture				
		painting drawing graphics			
			— stage drama —		
				novel story nonfiction	
					poetry dance
					music

الرسم التوضيحى (A): طيف الفنون طبقًا للتجريد.



الرسم التوضيحى (B): نظام التواصل والتوصيل الفنى.



الرسم التوضيحي (C): مثلث التجربة الفنية، وعلاقات الإنتاج.

Determinant	Sociopolitical	Psychological	Technical	Economic
Function	utilitarian	expressive	art for art's sake	careerist product
System of criticism	ethical/ political	psycho- analytical	esthetic/ formalist	infra- structure

الرسم التوضيحي (D): علاقات الإنتاج: المحددات، ووظائفها، ونظمها النقدية.



(شكل ١-٣)

لوحة إدوار دايز "ميدان الملكة، لندن، ١٧٨٦، تحمل تشابهًا مذهلاً مع...



(شكل ١-٤)

ذلك المنظر من فيلم ستانلى كوبريك "بارى ليندون"، الذى يدور فى القرن الثامن عشر. إن السينما تعتمد بشكل طبيعى على التقاليد التاريخية للفنون الأقدم.



(شكل ١-٥أ)

هناك طريقتان لإنفاق أموال باهظة فى صنع الأفلام. فى "يوم القيامة الآن" قام فرانسيس فورد كوبولا بإعادة بناء حرب فيتنام بفريق عمل قياسى بلغ الآلاف. وتكلف الفيلم حوالى ٣٠ مليون دولار فى منتصف السبعينيات...



(شكل ١-٥ب)

لكن الآن، ليست هناك حاجة لاستخدام أناس حقيقيين، وأكبر عنصر فى ميزانيات الأفلام عالية التكاليف هو المؤثرات الخاصة والصور المولدة كومبيوتريًا. إن ذلك ينطبق بشكل خاص على المشروعات التى تعتمد على الفانتازيا وسلاسل القصص المصورة، والتى لا تحتاج إلى نجوم ذوى أجور باهظة لكى تنجح. وكانت الميزانيات الإجمالية للأفلام الثلاثة عن سبايدرمان" من إخراج سام ريمى قد تجاوزت ٥٠٠ مليون دولار.



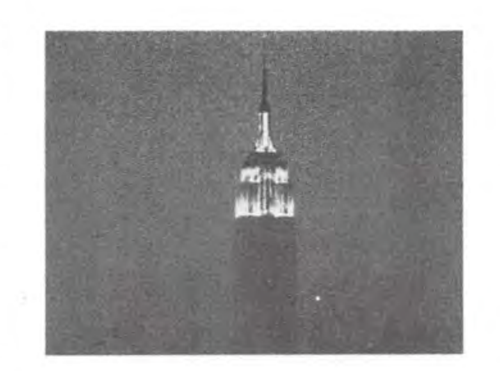
(شكل ١-٦أ)

مع حلول الستينيات، أصبحت الفنون "الجميلة" متكاملة تمامًا فى الثقافة الجماهيرية، ولم تعد المتاحف ملجأ هادئًا للمثقفين والطلاب، وإنما أصبحت أماكن جماهيرية مزدحمة، تقف أمامها طوابير طويلة انتظارًا للدخول. وفى الأغلب فإنك لم تعد تستطيع رؤية اللوحات، وإنما ترى الناس الذين ينظرون إلى اللوحات. ويعود هذا التغيير إلى العرض التاريخى للوحة "موناليزا" خلف زجاج واق من الرصاص، فى متحف متروبوليتان للفنون فى نيويورك فى عام ١٩٦٣، هنا نرى "أناسًا لا ينظرون إلى لوحة مانية "الغداء على العشب..."



(شكل ١-٦ب)

... "وزحام يصاحب لوحة" أوداليسك" لمانيه"، وكلا الصورتين من متحف اللوفر فى أكتوبر ١٩٧٦ .





(شكل ١-٧)

"الفن الموجود" أو "الذى يُعثر عليه". لقطة آندى وارهول التى تمتد ثمانى ساعات "إمباير" (١٩٦٤)، تتألف من لقطة واحدة: عمارة إمباير ستيت وهى ترى من خلال دخان مانهاتن وضبابها. هذا المبنى الإدارى هو "الفن - الشىء".



(شكل ١-٨)

"أم وابنة"، صورة داجيروتيب من تصوير ويليام شو، حوالى عام ١٨٥٠ . رغم أنها الآن قد أصبحت فى حالة ضعيفة، فإن صورة البورتريه تلك لا تزال تُظهر التفاصيل الدقيقة ودرجات الرماديات التى كانت تقنية الداجيروتيب قادرة على صنعها.



(شكل ١-٩)

صورة ويليام هنرى فوكس تالبوت "بحيرة كاترين" (بتقنية تالبوتيب، حوالى ١٨٤٥). كان الورق السلبى لهذه التقنية (أو كولوتيب كما كان يعرفها أيضًا) يصنع نسيجًا فى الصورة لم يكن مرغوبًا فيه دائمًا. واستطاعت عملية الكولوديون اللاحقة – باستخدام الصور السلبية على الزجاج الشفاف – أن تتفادى هذا النسيج.



(شكل ١-١٠)

الصور الفوتوغرافية المركبة لفنان التصوير الفوتوغرافى، كانت فى جانب منها استجابة ورد فعل لعدم المرونة النسبية للوسيط الفنى الفوتوغرافى فى القرن التاسع عشر. وهذا التكوين المتفرد باسم "التلاشى" (الاحتضار) (١٨٥٨) لهنرى بيتش روبنسون، وهو تجميع (كولاج) لخمس صور فوتوغرافية سلبية. وأتاح النظام للفنان اقتناص تفاصيل مقدمة الكادر، بالإضافة إلى الضوء الخلفى القادم من النافذة. وكانت هذه التقنية فى التركيب سلفًا مباشرًا للعملية السينمائية الحديثة باسم **matte**. (عدم تعريض جزء من الكادر للضوء، لتسجيل صورة لاحقة أو أخرى عليه).



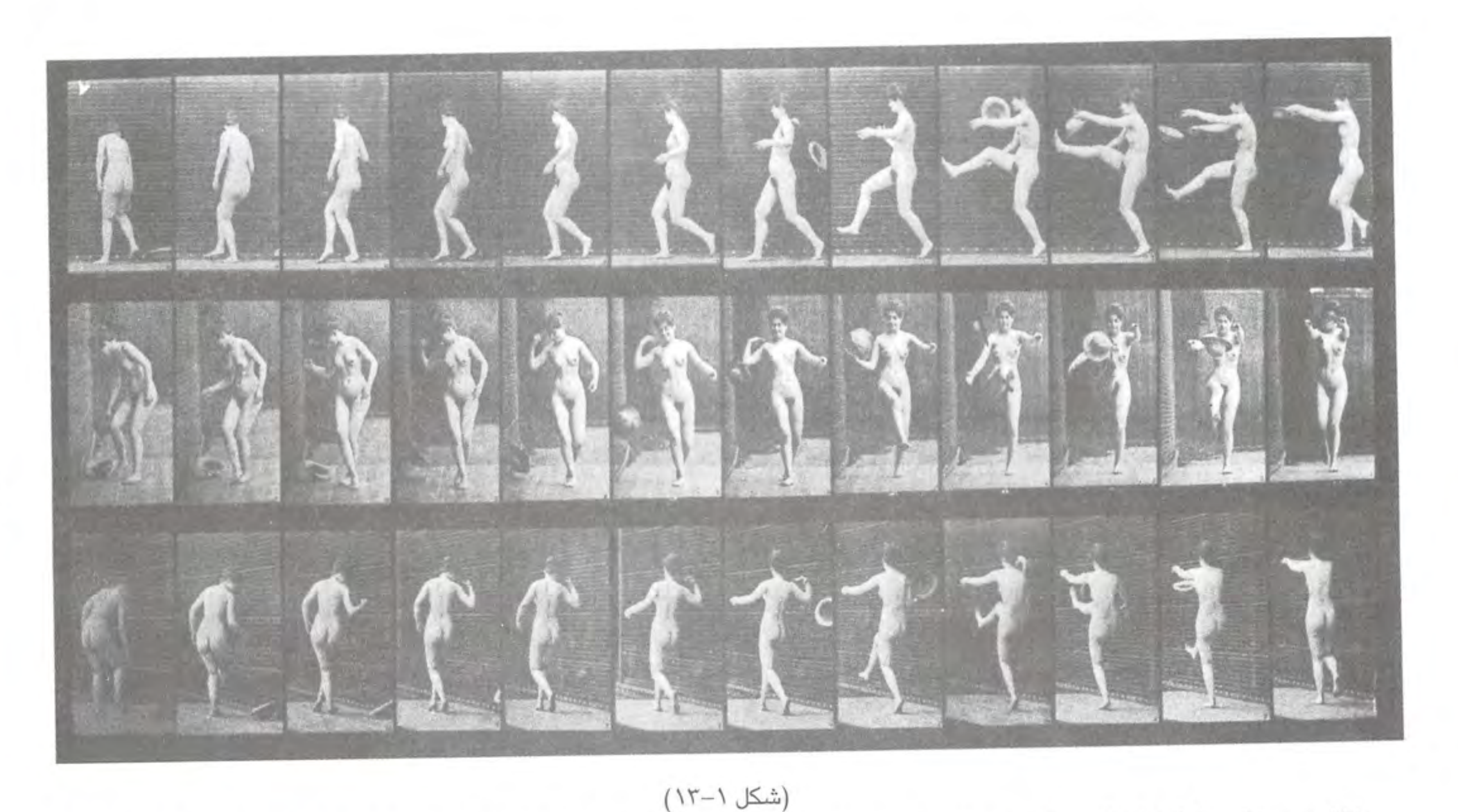
(شكل ١-١١)

لوحة مارسيل دوشامب "عارية تنزل من على سلم، رقم ٢" (١٩١٢).



(شكل ١-١٢)

المواضعات البصرية التكعيبية استخدمها عدد من فنانى السينما الطليعية. لقد كانت نظرية "التكعيبية" ذات تأثير كبير. وفيلم إنجمار بيرجمان "بيرسونا" (١٩٦٦)، مثال بليغ للمنظور التكعيبى. فوجهتا نظر الممثلة إليزابيث فوجلر (ليف أولمان، على اليسار) وممرضتها (بيبى أندرسون، على اليمين) فى توازن متوتر (كما هو واضح هنا)، حتى إنه فى مشهد ذروة الفيلم (فى لقطة أخرى) تمتزج صورتا وجهيهما معًا على الشاشة.



(شكل ١-١٣)

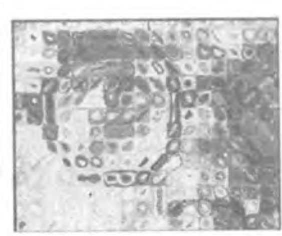
خلال سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر، كانت تجارب إيتيين جول ماريه فى فرنسا، وإدوارد مايبريدج فى أمريكا، قد مهدت الطريق لتطور كاميرا الصورة المتحركة وكان مايبريدج مهتماً بشكل خاص بحركة البشر والحيوانات. وهذا اللوح "امرأة تركل"، تم تصويره بثلاث كاميرات، كل منها باثنتى عشرة عدسة، جميعها متصلة بآلية كهربية تتوالى فيها التقاط الصور. والشرائط الثلاثة تظهر الحدث نفسه من الجانب، والأمام، والخلف.



(شكل ١-١٤)

خلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، حدثت موجة واقعية معاكسة وسط الفنون الأقدم غير التسجيلية. ولحركة "الرواية الجديدة" الفرنسية ارتباطات قوية بالسينما، مثلما اقتربت "الواقعية الزائدة" أو "الواقعية الفوتوغرافية" الأمريكية من التصوير الفوتوغرافي وجمالياته الأساسية. هنا لوحة فيليب بيرلستين "موديل نسائي تتمدد على كرسي استرخاء" (١٩٧٨).





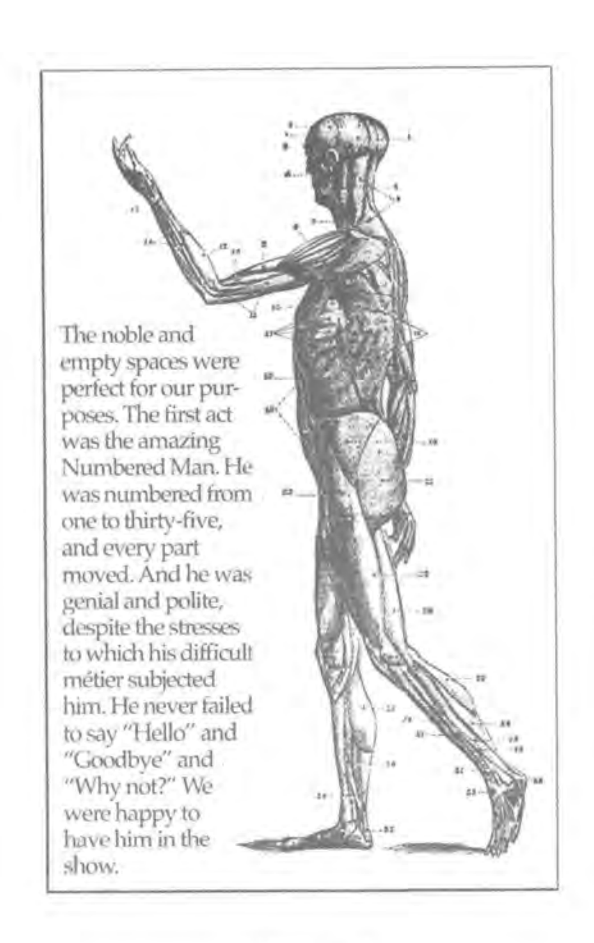
(شكل ١-١٥)

بعد أن أصيب فنان الواقعية الفوتوغرافية تشاك كلوز بالشلل، تحول إلى أسلوب أكثر تحليلية، ليفحص "عناصر الصورة"، أى حبيبات الصورة التى يُصنع منها عالمنا الرقمى. إنك تستطيع أن ترى دقائق الصورة بوضوح. صورة باسم "ذات" (١٩٩١).



(شكل ١-١٦)

أودرى توتر وروبرت مونتجمرى فى فيلم "سيدة فى البحيرة". السرد بضمير المتكلم فى السينما، وقد تم بناؤه بصرامة، واستخدم المرايا على نحو مبدع لكى نرى الراوى البطل.



(شكل ١-١٧)

لم تكن "روايات" دونالد بارتلمى مجرد روايات أو قصائد. فقد قام بالتجريب من خلال دمج فن الليثوجراف القديم مع رسم نصوصه. وهنا صفحة من قصته "طيران الحمائم من القصر" (١٩٧٢). ورغم تجريد قصص بارتلمى، فإنها كانت جاهزة لإعدادها دراميًا؛ لأنها تحتوى على واقع بصرى بالإضافة إلى الواقع السردى الروائى.



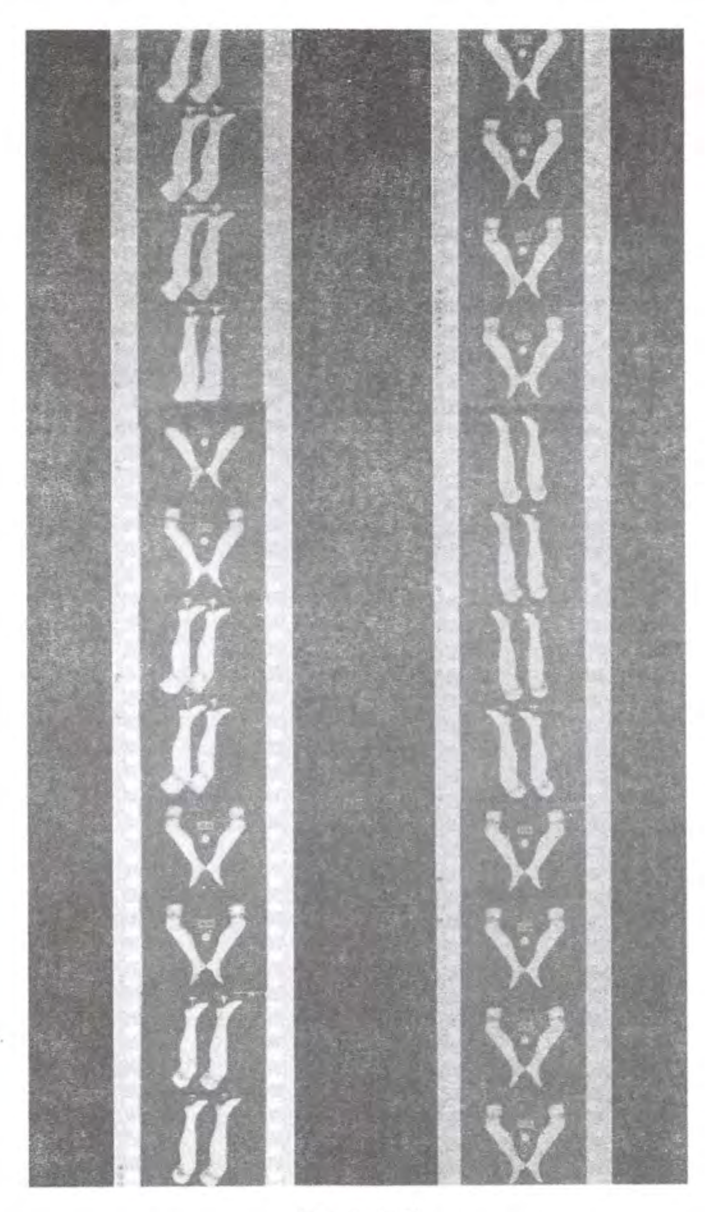
(شكل ١-١٨)

"المظهر". جون وين فى شخصية جيه بى بوكس فى فيلم الويسترن من إخراج دون سيجيل "القناص" (١٩٧٦). وحتى فى تلك الصورة الفوتوغرافية الثابتة، يفصح الوجه عن الكثير.



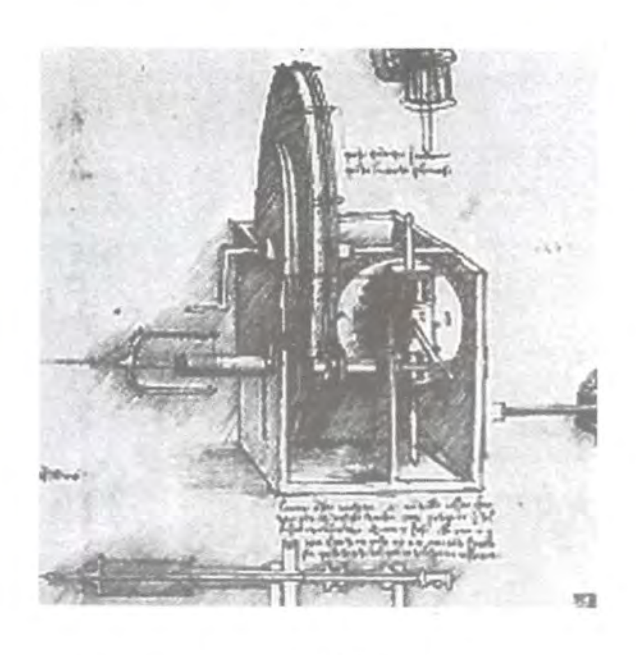
(شكل ١-١٩)

نظرة الفنان. ربما كان جوليا شنابيل هو الفنان التشكيلى الوحيد الذى استطاع أن يفى بحق قصة جان دومينيك بوبى، رئيس تحرير المجلة الناجحة الذى أصيب بجلطة تركته فيما يشبه الشلل الكامل: لقد كان باستطاعته أن يرى بعينه اليسرى ويحرك جفنه الأيسر. وهو فى هذه الحالة وجد الشجاعة أن يكتب مذكراته. وفى الجزء الأول من الفيلم، نحن محاصرون فى وجهة نظر بوبى "السجينة". ومع تعلمه التواصل، يتسع منظوره (ومنظورنا)، فى مجاز فنى مرهف. (من فيلم "ناقوس الغطس والفراشة - ٢٠٠٧).



(شكل ١-٢٠)

شرائط من فيلم ليجيه "الباليه الميكانيكى (١٩٢٤-١٩٢٥). كل مجموعة من أربعة كادرات سوف تبقى لمدة جزء من ستة أجزاء من الثانية على الشاشة. وسوف يكون التأثير تعريضاً مزدوجاً يأخذ شكلاً إيقاعياً.

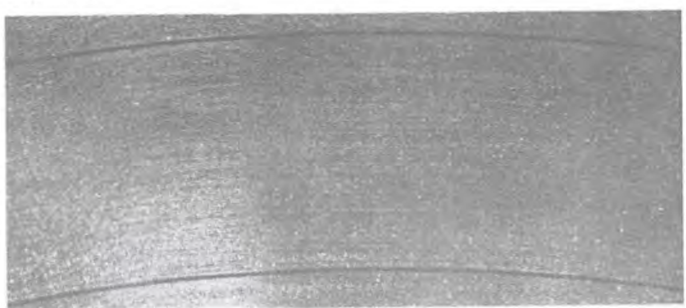


(شكل ٢-١)

رسم دافنشى يوحى بالرابطة بين التجسيد البصرى والاختراع، وبين الفن والتكنولوجيا.



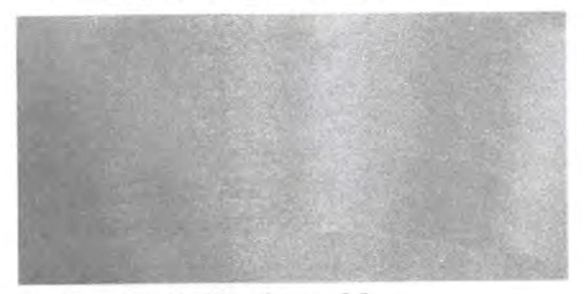
A. Soundtrack. Magnification: 4.9x



B. Record groove. Magnification: 1.8x



C. Audiotape. Mag: 2.5x



D. Compact Disc. Magnification: 3.5x

(شكل ٢-٢)

نظم التسجيل السمعى والبصرى. لكى تسجل وتنسخ الأصوات والصور، يجب على تكنولوجيا التسجيل أن تترجم المعلومة السمعية والبصرية إلى "نظم لغوية إلكترونية".

شريط الصوت متغير المساحة (A)، نظام تماثلى، يترجم التردد (النغمة) واتساع الذبذبة (ارتفاع الصوت) إلى أنماط منتظمة من الضوء. وأكثر الأصوات ارتفاعًا يتجسد فى أوسع مناطق شرائط الضوء. وشريط الصوت بالمساحة المتغيرة تجسيد بصرى ذكى لميكانيكى الموجات (انظر الفصل السادس).

الأخاديد على اسطوانة الفينايل (B) يترجم المعلومة الصوتية إلى أشكال موجية مادية ثماثلية. هذا جزء من اسطوانة بسرعة ١/٣ ٣٣ دورة كل ثانية، وهى تقريبًا ٢سم × ٥سم. كل قسم أخدود فى الصور يحمل ١/٤ ثانية، من الموسيقى، ولأن هذه اسطوانة استيريو، فكل أخدود يحمل قناتين للمعلومة، كل منهما على الجانب من الأخدود. الشريط الصوتى المغناطيسى (C) يشفر المعلومة إلكترونيًا، وكنتيجة لذلك فإنه لا يمكن رؤية الإشارة هنا كما هو الحال فى المثالين السابقين. والخطوط المرئية هى ببساطة دلائل البلى من الاستعمال. هذا قسم من شريط احترافى من بكرة إلى بكرة، يحمل أكثر قليلاً من ١/٢٠ ثانية من المعلومة بسرعة ١/٢ ٧ بوصة كل ثانية. وفى تسجيل الاستيريو العادى فإن هذا الشريط الربع بوصة قد يحمل أربع قنوات متوازية (اثنتين فى كل اتجاه).

وهذا جزء ١٠مم من قرص مضغوط صوتى رقمى معاصر (A)، يمثل ٢٠٨ ثانية من موسيقى الاستيريو، مشفر على هيئة حفر ميكروسكوبية. والدى فى دى أو قرص البلوراى لن يختلفا كثيراً عن هذا، لكنهما يشفران ٧ مرات (الدى فى دى) أو ٣٨ مرة (البلوراى) من القرص الرقمى.

والمعلومة البصرية أكثر تعقيداً بكثير من المعلومة السمعية، لذلك فإنها أصعب تشفيراً. فلأن هناك قدراً أكبر من المعلومات المطلوب تجسيدها، فإن التشفير البصرى يعتمد على النبضات الإلكترونية، وعادة ما تكون ثنائية. والمعلومة يتم تفكيكها إلى نبضات ضئيلة جداً، تحتوى على "نعم" أو "لا"، "أسود" أو "أبيض".

وأكثر الأشكال مرونة بين الثلاثة نظم الشائعة للتشفير البصرى هو الفوتوغرافيا. والشكل (E) تكبير لقسم من صورة أسود وأبيض ٨ × ١٠ بوصة، وارتفاع هذا الجزء ١٥مم، والحبيبات واضحة جداً هنا. تذكر أنه من أجل صورة فوتوغرافية كما تراها، فإن شاشة طباعة halftone قد تم استخدامها.

ويظهر الشكل (F) نفس الجزء من نفس الصورة الفوتوغرافية كما تراها فى الكتاب. وشاشة الهافتون تحلل اللعومات المتغيرة الموجودة فى الحبيبات الفوتوغرافية لنمط نقاط الأسود والأبيض. وفى هذه الحالة، فإن تردد الشاشة ١٣٣ خطاً فى البوصة. لاحظ أن العلامة البيضاء فى المساحة السوداء إلى اليمين (عدم الدقة فى الصورة الفوتوغرافية) كادت أن تختفى فى النسخ بالهافتون.

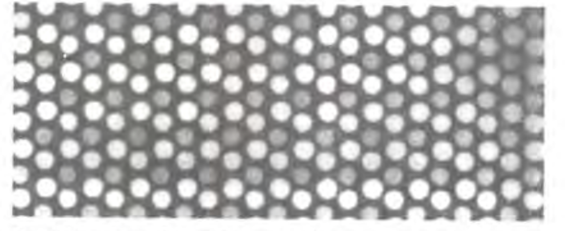
والشكل (G) يظهر جزءاً من شاشة تليفزيون ملون. وشاشة النظام الأمريكى (NTSC)، مؤلفة من ٢١٠ ألفاً من هذه النبضات الصغيرة من المعلومات: نقاط حمراء، وخضراء، وزرقاء، مرتبطة فى أنماط من ٣٠ إلى ٩٠ خطاً فى كل بوصة، أقل فى الجودة كثيراً من شاشة الهافتون فى الشكل(E).

والشكل (H) يظهر جزءاً من نظام شاشة إل سى دى فى نظام (HDTV). هنا ست نقاط فرعية لكل بيكسيل. وبسبب أن تناسب أبعاد الشاشة قد تغير، فإن الزيادة فى الدقة الأفقية ٢٥ فى المائة فقط.

E. Photographic grain. Magnification: 4.5x



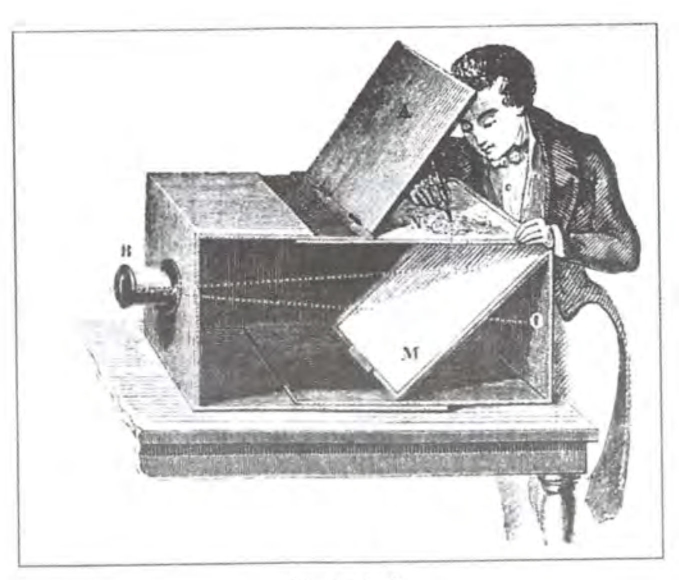
F. Halftone screen. Magnification: 6.4x



G. CRT screen. Magnification: 10x



H. HDTV screen. Magnification: 10x



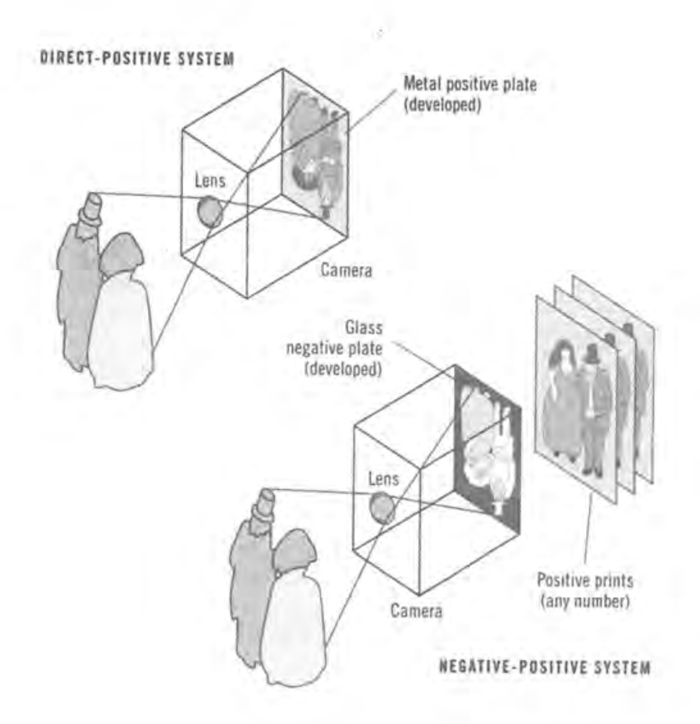
(شكل ٢-٣)

ذلك النوع من "الغرفة المظلمة" يعكس الضوء الداخل على شاشة فى أعلى الصندوق، ليصنع صورة يقوم الفنان بالرسم فوقها. وإذا كان الثقب الذى يدخل منه الضوء ضيقًا بما فيه الكفاية، فإن الصورة تكون واضحة. المبدأ البصرى لهذه العملية سوف يتم وصفه فى الشكل ٢-٩.



(شكل ٢-٤)

الكاميرا لوسيدا (الغرفة المضيئة) تتألف من مجموعة من العدسات، تتيح للفنان أن يرى الموضوع وورقة الرسم فى "الإطار نفسه" (أو الكادر)، وبهذا يقوم بتحديد الخطوط التى تشكل الصورة، والتى تظهر منعكسة على الورقة.



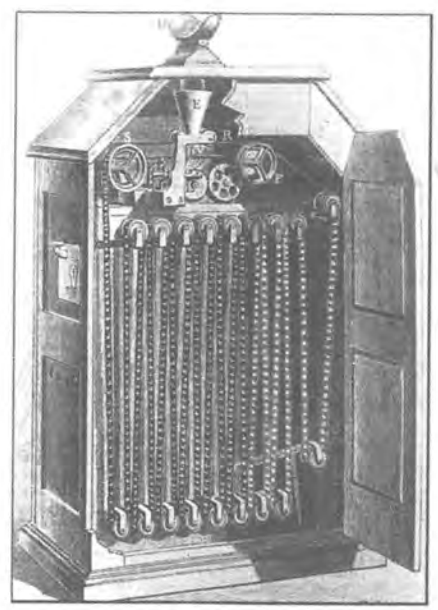
(شكل ٢-٥)

النظم الفوتوغرافية. نظام السالب/ الموجب (أسفل) لطريقة تالبوتايب، وكولوتايب، والفوتوغرافيا المعاصرة، وهو نظام يسمح بنسخ عدد لا نهائى من الصور للصورة الأصلية. أما النظام الموجب المباشر لطريقة داجيروتيب (أعلى) فيخلق صورة واحدة، كما يحدث فى الكاميرا الرقمية المعاصرة.



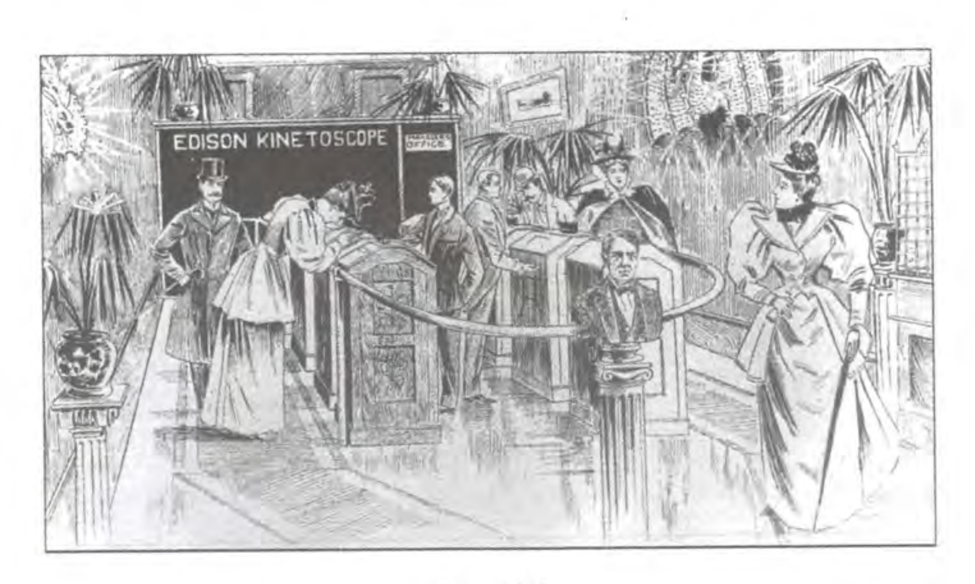
(شكل ٢-٦)

الزيوتروب. تدار الأسطوانة، وترى الصور الموجودة داخل الأسطوانة من خلال فتحات مقابلة لها، بما يخلق إيهام الحركة.



(شكل ٢-٧)

كاينيتوسكوب أديسون كان أداة فرجة فردية. كان الفيلم يتكون من لولب شريط مستمر يدور حول عجلات عند قاعدة الآلة، ولم تكن هناك حاجة لإعادة الشريط إلى بدايته من أجل العرض التالي.



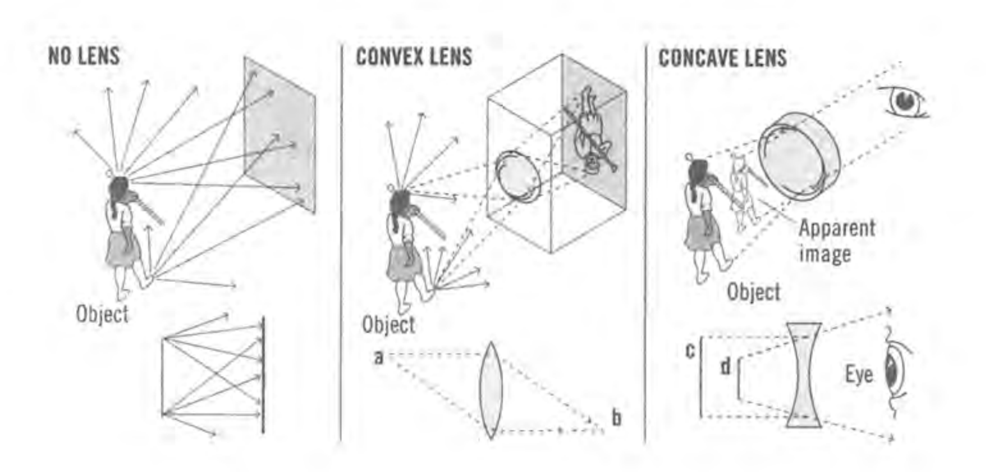
(شكل ٢-٨)

السيدات والسادة يستمتعون بآلات الكاينيتوسكوب فى الشارع ٢٨ فى برودواى، حوالى عام ١٨٩٥. فى المقدمة تمثال نصفى لمخترع الآلة.

VISUAL:	lens →	camera →	filmstock, tape, or disc →	editing & laboratory →	projection

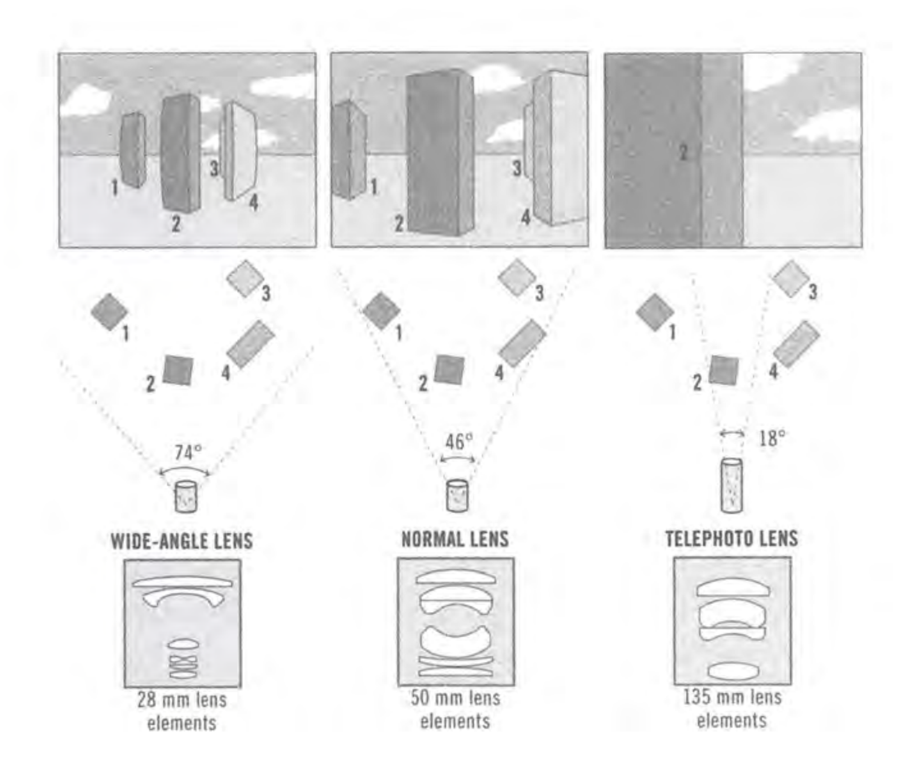
AURAL:	micro-phone →	recorder →	tape, film, or disc →	editing & mixing →	playback

الرسم التوضيحى (E): العملية فى جوهرها ذاتها سواء كانت تماثلية أم رقمية.



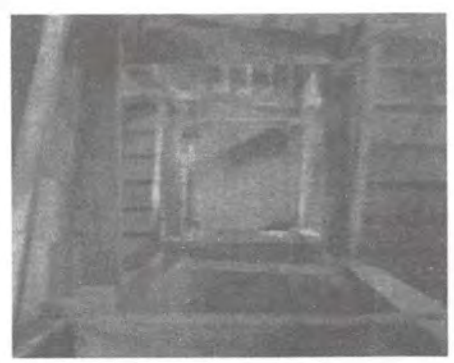
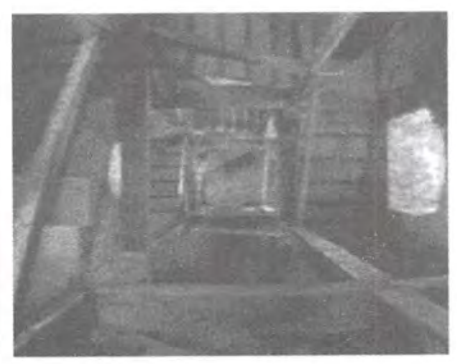
(شكل ٢-٩)

العدسات. إذا لم تكن هناك عدسة تجمع أشعة الضوء القادم من الموضوع فى بؤرة، لن تتكون صورة (اليسار): إن كل الأشعة القادمة من كل النقاط سوف تسقط على كل أجزاء لوح الفيلم الحساس للضوء. والعدسة المحدبة (الوسط) تكسر الأشعة القادمة من كل نقطة لتلتقى فى "مستوى البؤرة" الموجود على مسافة محددة خلفها، والصورة الناتجة معكوسة، اليمين إلى اليسار، والأعلى إلى أسفل. (فى مرحلة لاحقة يتم عكس الصورة السالبة لخلق أوضاع مطابقة للأصل). وهناك ثقب صغير سوف يعمل مثل العدسة المحدبة لكى يعطى بؤرة غير واضحة نسبياً، وذلك مبدأ أساسى أدى إلى اختراع الكاميرا أو بسكيورا أو الغرفة المظلمة (انظر الشكل: ٢-٣). والعدسة المقعرة (اليمين) تشتت أشعة الضوء بطريقة تجعل المتلقى يرى صورة "ظاهرة" أو "افتراضية"، تبدو أصغر من الشىء الحقيقى. والرسوم التوضيحية أسفل كل شىء يوضح هذه المبادئ.



(شكل ٢-١٠)

العدسات "ذات الزاوية الواسعة"، و"العادية"، و"التليفوتو". معظم العدسات الفوتوغرافية المعاصرة أكثر تعقيداً من العدسات البسيطة كما فى (الشكل: ٢- ٩). ومعظمها يتألف من مجموعة من العناصر، مثل تلك الموضحة أسفل هذا الرسم التوضيحى. العدسات ٢٨ مم، ٥٠ مم، ١٣٥ مم هى على الترتيب العدسات ذات الزاوية الواسعة، والعادية، والتليفوتو، فى التصوير الفوتوغرافى أو السينمائى من مقاس ٣٥ مم. إن كلاً من هذه العدسات الثلاث ترى المجموعة نفسها من الأعمدة الأربعة من المسافة نفسها والمنظور. والكادرات إلى على هى تجسيد دقيق للصور المختلفة للمشهد الذى تصنعه كل عدسة. صور العدسة واسعة الزاوية تظهر كأنها ملتقطة من مسافة أبعد، بينما تظهر صورة عدسة التليفوتو شديدة التكبير. لاحظ التشوه القليل فى الخطوط فى صورة العدسة واسعة الزاوية، والسمة "المسطحة" فى صورة عدسة التليفوتو. فى تصوير تعتبر عدسة ٥٠ مم "عادية"؛ لأنها تقارب أكثر الطريقة التى تدرك بها العين المجردة المشهد. (قارن الشكل ٣- ٦١).

(شكل ٢-١١)
مشـهد البرج من فيلم "دوار" يمثل نموذجًا رفيعًا لحياة وعمل هيتشكوك، وهو يصـهر التكنولوجيا وعلم النفس معًا. إن الكاميرا تقترب فى الوقت الذى تبتعد فيه عدسة الزووم لكى تشوه إدراكنا للعمق بدون تغيير أبعاد الكادر.

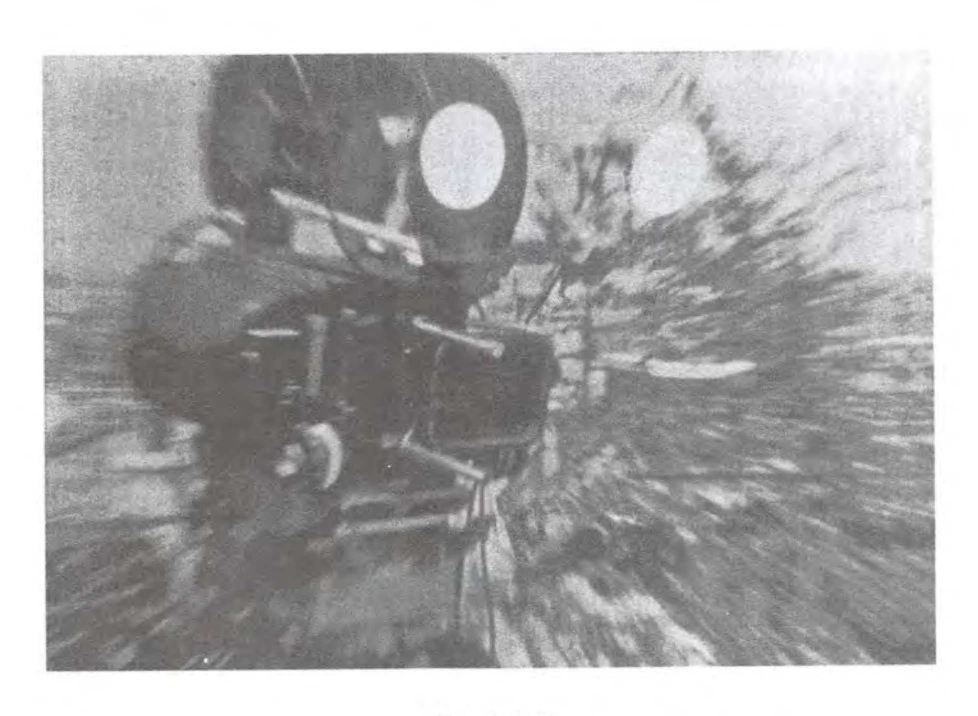


(شكل ٢-١٢)
تشويه الصورة الواسعة. أنًّا كارينا فى فيلم جان لوك جودار "بيرو المجنون" (١٩٦٥).



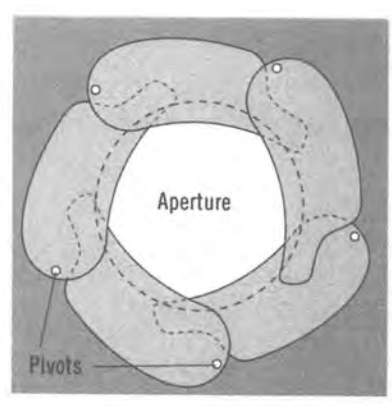
(شكل ٢-١٣)

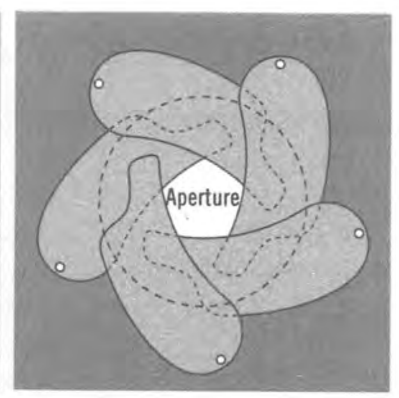
تشويه عدسة التليفوتو. لقطة من فيلم روبرت آلتمان "بافالو بيل والهنود" (١٩٧٦). فرقة بيل للمطاردة موجودة على بعد نصف ميل من الكاميرا، يقودها بول نيومان.



(شكل ٢-١٤)

تكبير كادر من فيلم "الكاميرا - العين" (أو "عين الكاميرا") (١٩٦٧)، وهو يوضح تأثير حركة الزووم السريعة داخل اللقطة السريعة داخل اللقطة. فالخطوط المشوشة تتجه إلى مركز الصورة. ومعظم لقطات الزووم لا تتحرك بسرعة إلى درجة التشويش، مثل هذه اللقطة.





(شكل ٢-١٥)

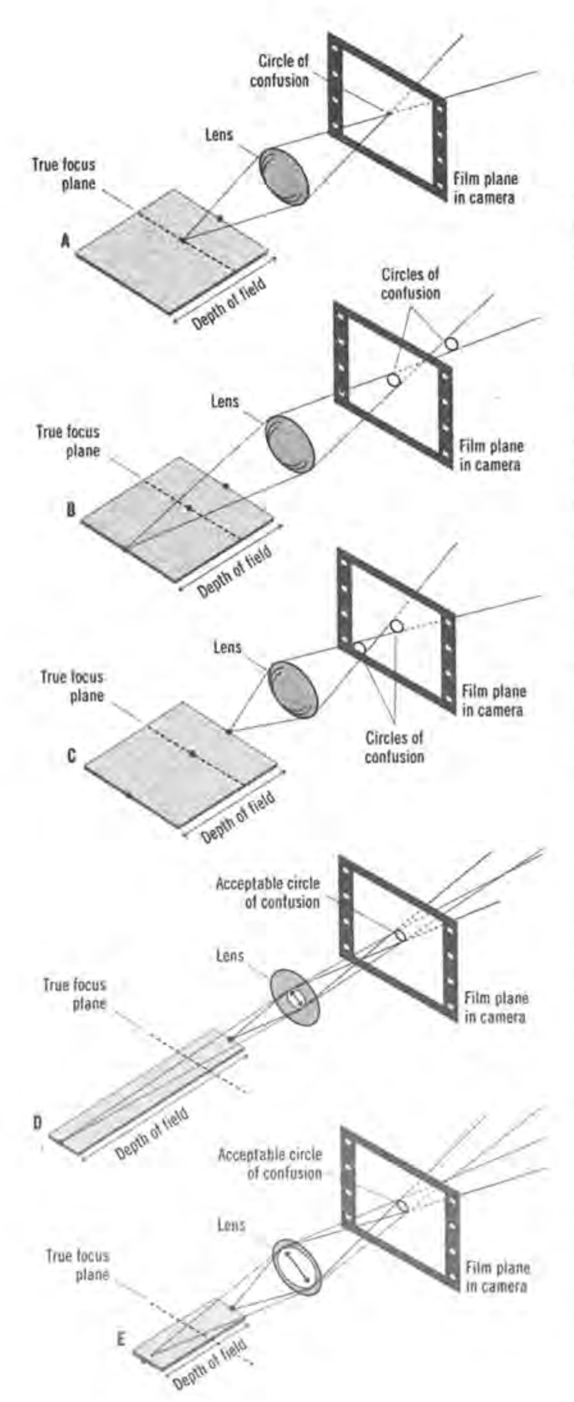
الشكل التوضيحى (F1): أرقام f-stops

الحجاب. وهو واحد من أبسط العناصر فى النظام الفوتوغرافى، بالإضافة إلى أنه واحد من أكثرها أهمية، وهو مؤلف من رقائق صغيرة مركبة على زنبرك (زمبلك)، وعادة ما تكون خمس أو ست رقائق، تتراكب فوق بعضها البعض فيمكن تعديل فتحة العدسة بدقة.



(شكل ٢-١٦)

عشرة شمعات هى التى كانت كل الإضاءة لهذا المشهد من فيلم كوبريك "بارى ليندون" (١٩٧٥). يظهر فى اللقطة موراى ميلفين وماريسل بيرنيسون.



(شكل ٢-١٧)

البؤرة وعمق المجال. تنكسر أشعة الضوء عند مرورها فى العدسات بطريقة تجعل مستوى واحداً فقط أمام العدسة. والخطوط المنقوطة فى هذه الرسوم الخمسة تمثل مستوى البؤرة الحقيقى. لكن من الناحية النفسية هناك مدى معين من المسافات أمام وخلف مستوى البؤرة يظهر بشكل كاف كأنه فى البؤرة. وهذا هو "عمق المجال"، الموضح بالمناطق المظللة.

فى A هناك نقطة محددة تمثل البؤرة الدقيقة، وتصنع أقل "دائرة تشوش" على سطح الفيلم خلف العدسة. وفى B هناك نقطة فى النهاية الأبعد من مدى عمق المجال تصنع أكبر دائرة تشوش مقبولة، والأشياء خلفها سوف تظهر للعين والمخ على أنها "خارج البؤرة". وفى C، هناك نقطة عند الحد الأدنى الأقرب من عمق المجال تصنع بدورها دائرة تشوش مقبولة، والأشياء الأقرب منها إلى العدسة سوف تصنع دائرة تشوش خارج البؤرة.

أما D وE فيمثلان تأثير فتحة العدسة (أو إعداد الحجاب) على عمق المجال. وفتحة العدسة الأضيق فى D تعطى عمق مجال أكبر، بينما فتحة العدسة الأوسع فى E فتجعل عمق المجال محدود. وفى هذين الرسمين، النقاط الأقرب والأبعد لعمق المجال تصنع دائرتى تشوش مقبولتين.

وفى الرسوم الخمسة، تم اختزال عمق المجال لأغراض توضيحية. وحساب عمق المجال لعدسة ما وفتحتها يكون مسألة هندسية بسيطة. وبشكل عام، فإن عمق المجال يمتد إلى ما لا نهاية. وهى أكثر حساسية بكثير بالنسبة للمدى القريب من المدى البعيد.



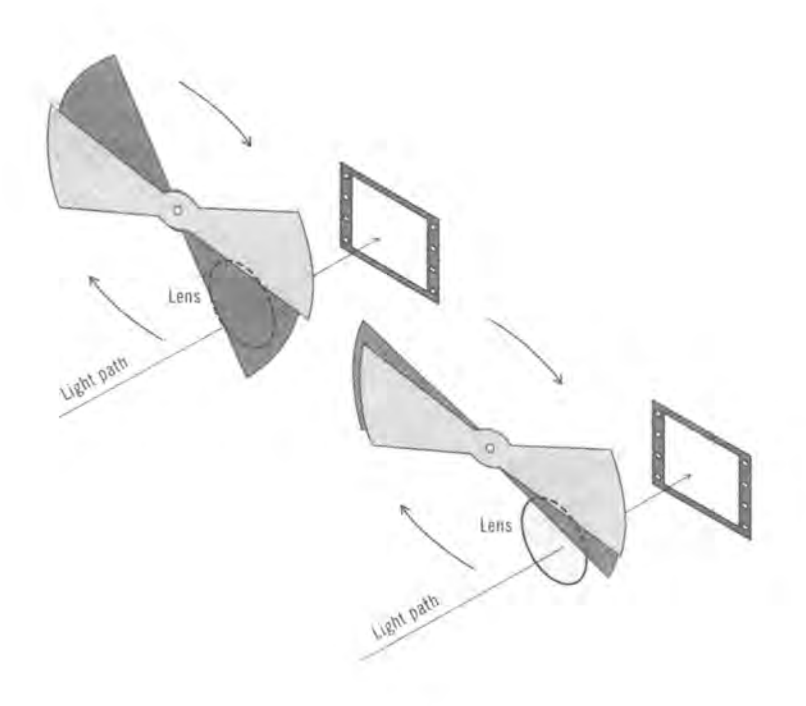
(شكل ٢-١٨)

البؤرة الضحلة. الشخصيات فى بؤرة واضحة، أما الخلفية فمشوشة فى هذه اللقطة من فيلم كوبريك "طرق المجد" (١٩٥٧).



(شكل ٢-١٩)

البؤرة العميقة. لقطة استثنائية جداً بالبؤرة العميقة من تصوير جريج تولاند فى فيلم أورسون ويلز "المواطن كين" (١٩٤١). وتصل البؤرة من تماثيل الجليد فى المقدمة المنطقية القريبة للكادر حتى صفوف الأثاث المتراكم خلف الطاولة فى الخلفية.

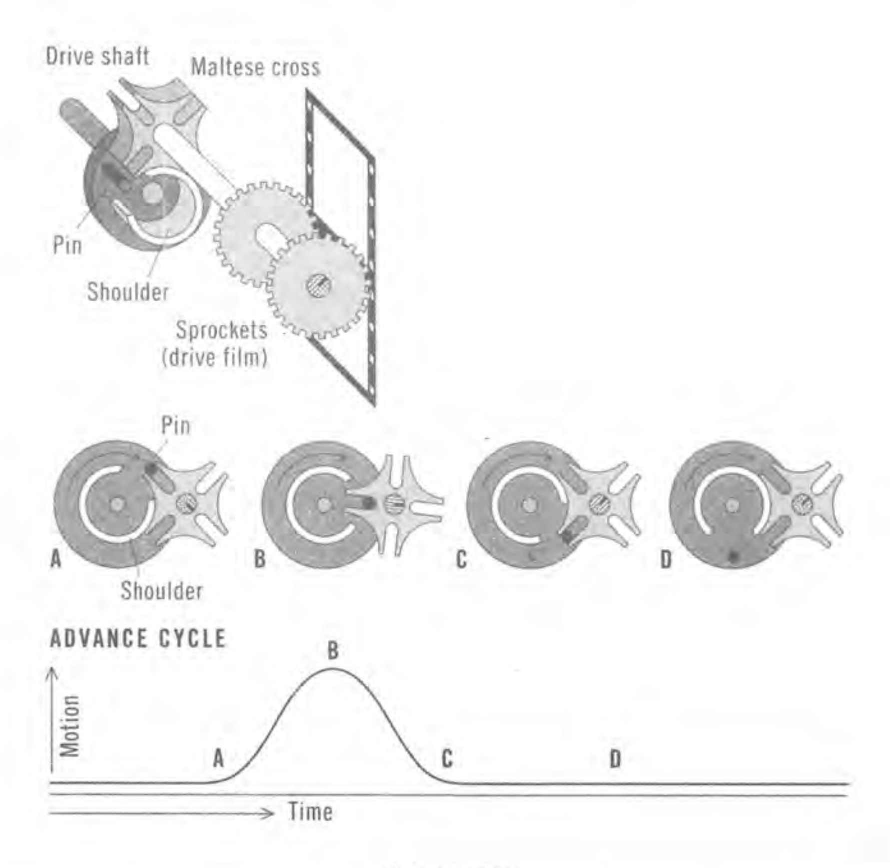


(شكل ٢-٢٠)

الغالق المتغير. فى التصوير الفوتوغرافى يكون الغالق مجرد صفيحة معدنية أو شاشة بلاستيكية محملة على زنبرك. أما فى تصوير الصور المتحركة، يكون زمن التعريض محدوداً بأربعة وعشرين كادراً فى الثانية فى السرعة العادية. والغالق المتغير يسمح بمدى متغير إلى حد ما فى زمن التعريض. فرغم أنه يدور دائمًا بسرعة ٢٤ كادراً فى الثانية، فإن حجم "الثقب" - وبالتالى زمن التعريض - يمكن أن يتغير بضبط الصفائح المتراكبة.

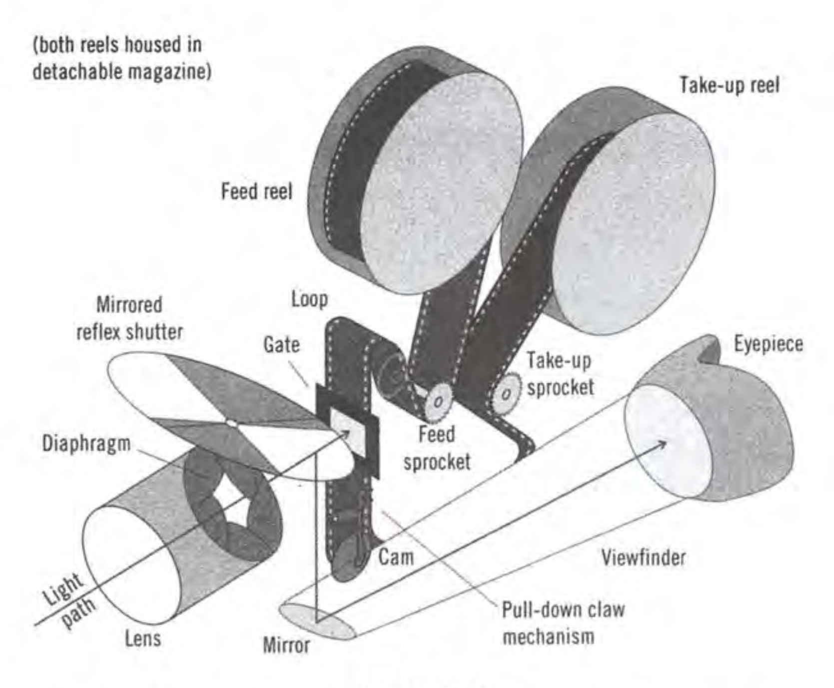
F-STOP:	$f1$	$f1.4$	$f2$	$f2.8$	$f4$	$f5.6$	$f8$	$f11$	$f16$
SHUTTER SPEED	$\frac{1}{1000}$	$\frac{1}{500}$	$\frac{1}{250}$	$\frac{1}{125}$	$\frac{1}{60}$ *	$\frac{1}{30}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{8}$ *	$\frac{1}{4}$

الرسم التوضيحى **(F2)**: علاقة سرعات الغالق بفتحات العدسة المطابقة لها.



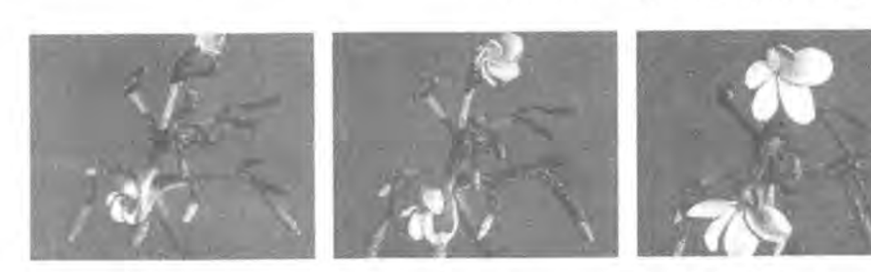
(شكل ٢-٢١)

آلية الصليب المالطى. محور الدفع الذى يحرك بسرعة ثابتة. عند بداية الدورة A، يشتبك الدبوس مع ترس الصليب المالطى المرتبط بعمود محورى. مادام الدبوس مشتبكًا مع الصليب المالطى (كما فى ABC)، يكون الفيلم فى حالة حركة. وخلال معظم الدورة، لا يكون الدبوس مشتبكًا مع الكتف الذى يجعل حركة الصليب (والفيلم) ثابتة كما فى D. والرسم التوضيحى فى الأسفل يوضح حركة الصليب والفيلم طوال الدورة الكاملة.



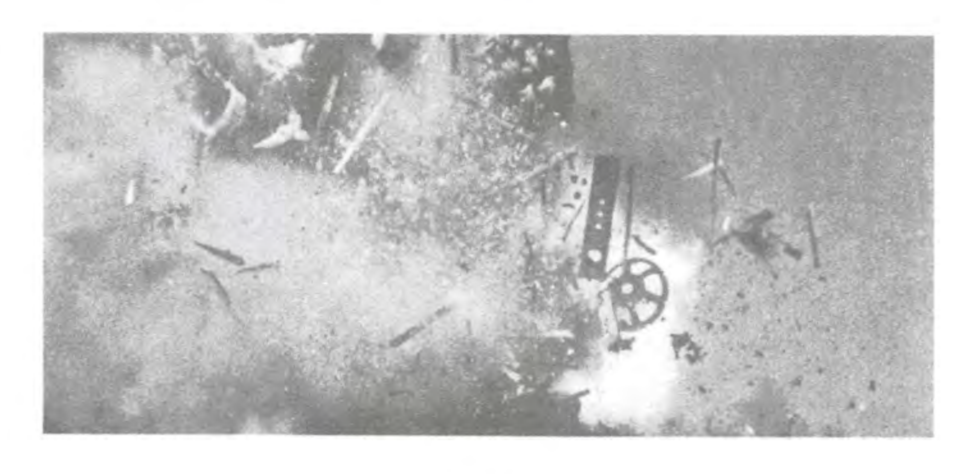
(شكل ٢-٢٢)

الكاميرا العاكسة (ريفلكس). بكرة التلقيم وبكرة الاستلام موضوعتان فى خزنة منفصلة، يمكن تغييرها بسهولة وسرعة وسنون تروس التلقيم والاستلام تدور بسرعة ثابتة. والحركة المتقطعة. فى هذا الآلة تجعل آلية المخلب المركب على الكاميرا أكثر تعقيداً قليلاً من نظام الصليب المالطى فى (الشكل: ٢- ٢١). وقلب الكاميرا العاكسة هو غالق عبارة عن مرآة، مائل بدرجة ٤٥ درجة مع طريق دخول الضوء، بما يسمح لعامل الكاميرا أن يرى بدقة المشهد نفسه - من خلال ثقب الرؤية - الذى "يراه" الفيلم. عندما يكون الغالق مفتوحاً، يسقط كل الضوء على الفيلم. وعندما ينغلق الغالق، يعاد توجيه كل الضوء إلى ثقب الرؤية. وحلت الكاميرا العاكسة محل النظم السابقة لحدد المنظر المنفصل، سواء فى التصوير الاحترافى الفوتوغرافى أو السينمائى.



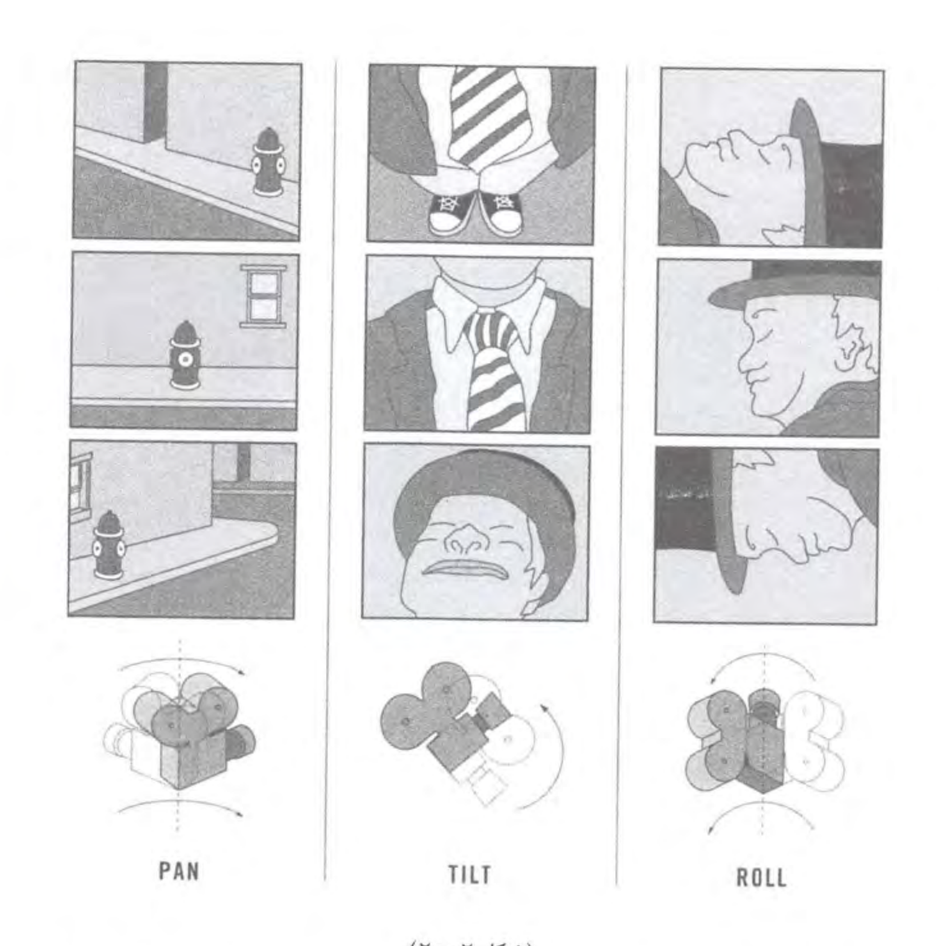
(شكل ٢-٢٣)

التصوير بالقفزات الزمنية؛ لأن السينما يمكن أن تضغط الزمن أو تمده، فإنها يمكن أن تقوم بوظيفة علمية شبيهة بالميكروسكوب والتليسكوب.



(شكل ٢-٢٤)

تكون الحركة بطيئة مفيدة -أيضًا- أحيانًا فى الأفلام الروائية. هذا الكادر من مشهد بطىء جداً فى ذروة فيلم ميكلانجلو أنطونيونى "نقطة زابريسكى" (١٩٦٩)، تقتنص بعضًا من الحرية الغنائية الساخرة لفانتازيا الانفجار.



(شكل ٢-٢٥)

حركات البان، والتيلت، والرول. وحركة البان هى الأكثر شيوعًا بين هذه الحركات الأساسية الثلاث. أما الرول، فهى الأقل شيوعًا؛ لأنها لا تقدم معلومة جديدة وتشوه الاتجاهات.



(شكل ٢-٢٦)

إنجمار بيرجمان مع كاميرا "ميتشيل" الضخمة فى موقع تصوير "ساعة الذئب" (١٩٦٦)، مع ليف أولمان إلى اليسار.



(شكل ٢-٢٧)

المخرج ستانلى كوبريك يمسك بيده كاميرا آريفلكس صغيرة: مشهد الاغتصاب من فيلم "برتقالة آلية" (١٩٧١)، مالكولم ماكدويل يضع أنفًا طويلاً على وجهه.



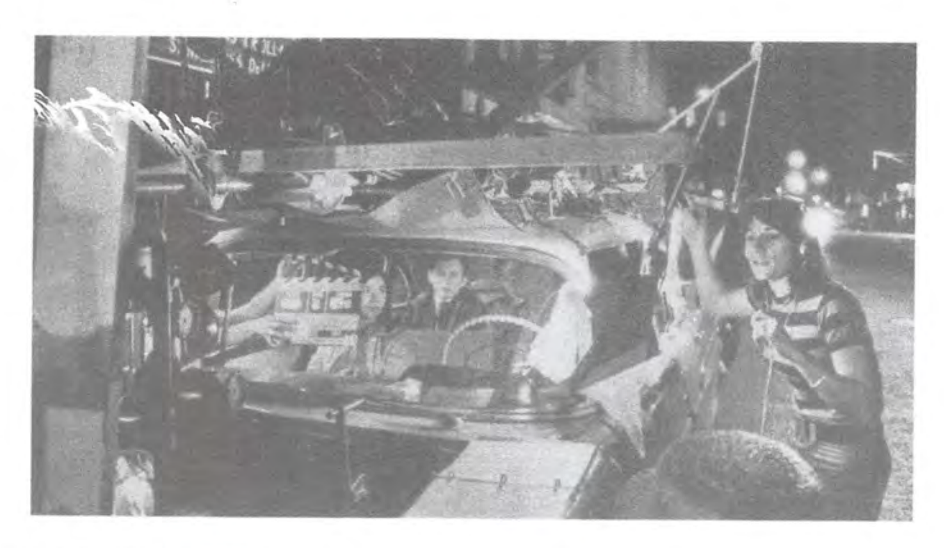
(شكل ٢-٢٨)

كاميرا الستيديكام. هناك عديد من الزنبركات (زمبلك) تكتم حركة الكاميرا. الحزام يجعل الكاميرا متوازنة ودائماً.



(شكل ٢-٢٩)

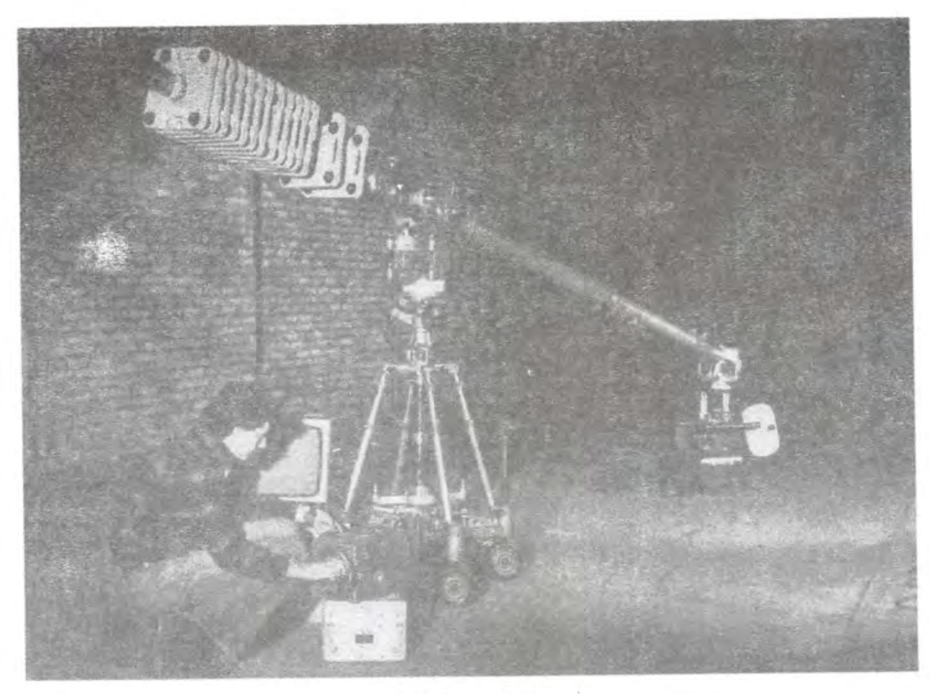
السكاى كام. معلقة على أربعة أسلاك، ويتم التحكم فى حركتها عن بعد.





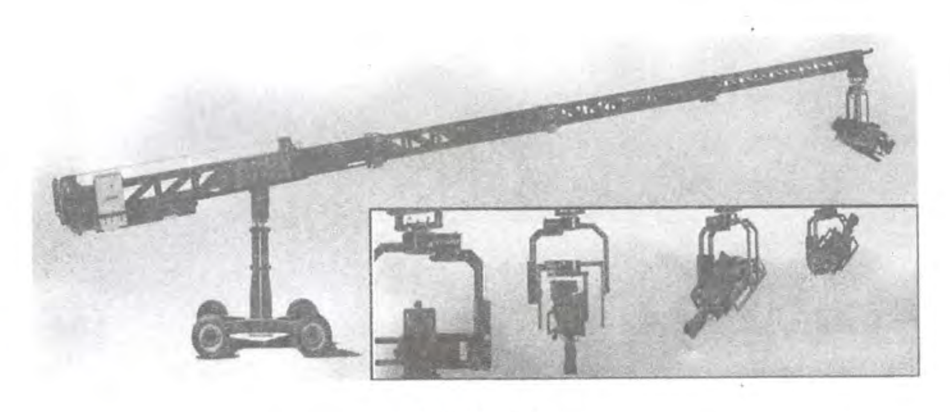
(شكل ٢-٣٠)

تصوير مشهد بسيط لسيارة يمكن أن يستهلك وقتًا كبيراً. يتم تركيب المصابيح، والكاميرا، والعواكس، وموزعات الضوء، والمعدات الأخرى، على العربة فى هذا المشهد من فيلم "ليس فيلمًا لطيفًا" (١٩٧٦). المخرجة مارتا كوليدج تقف إلى اليمين. قارن العرض الخلفى البسيطة فى (الشكل: ٢-٦١) أسفل: المشهد من الفيلم.



(شكل ٢-٣١)

رافعة لوما. يتحكم العامل فى حركة الرافعة والكاميرا بآليات السيرفو، بينما يراقب الصورة التى تلتقطها الكاميرا على شاشة مراقبة تليفزيونية. والرافعة قادرة على تحقيق تغيرات شديدة الدقة فى الاتجاه. ويمكن تركيب موتور زووم على الكاميرا يتم التحكم فيه عن بعد.



(شكل ٢-٣٢)

تكنوكرين. حصل هورست باربولا على أوسكار فنى فى عام ٢٠٠٤، من أجل تلك الأداة التى أصبحت الآن شائعة، وتعتمد على رأس رفع إلكترونية، وأداة حمل متحركة، وذراع تليسكوبى خفيف الوزن لتحقيق الدقة.



(شكل ٢-٣٣)
مثال مبكر على التصوير بمنظار الألياف البصرية: جنين بشرى فى الرحم، من فيلم "الآلة العجيبة" (١٩٧٥).



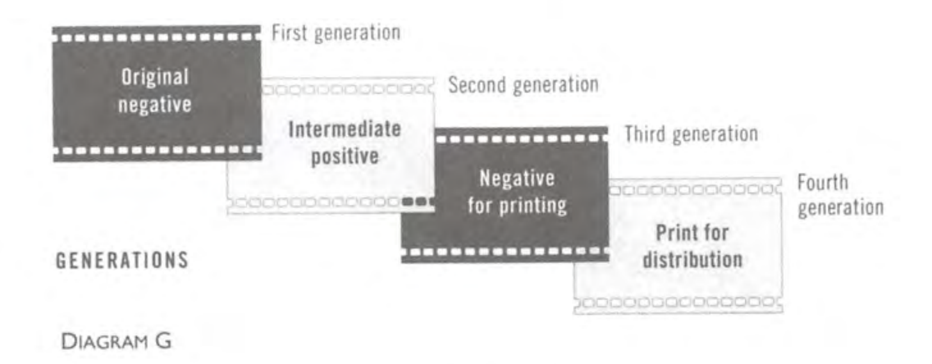

(شكل ٢-٣٤)
فيلم جاك بيران "هجرة مجنحة"، الطيور وهى فى حالة طيران.



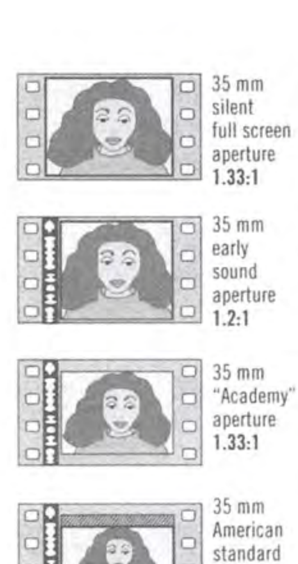


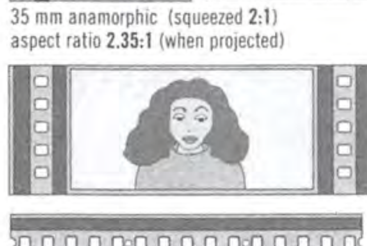
(شكل ٢-٣٥)

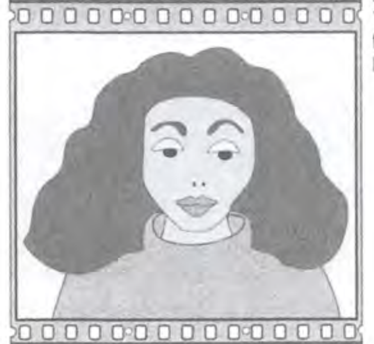
فيلم "قوة الطير الجارح". مجموعة المعدات تؤلف كاميرا روب ماكينتاير (إلى اليسار يمكن رؤية العدسة فوق الإصبع مباشرة)، وتحقيق نظرة عين الطائر الحقيقية، عندما يقترب الصقر من فريسته (إلى اليمين).



الشكل التوضيحى (G)

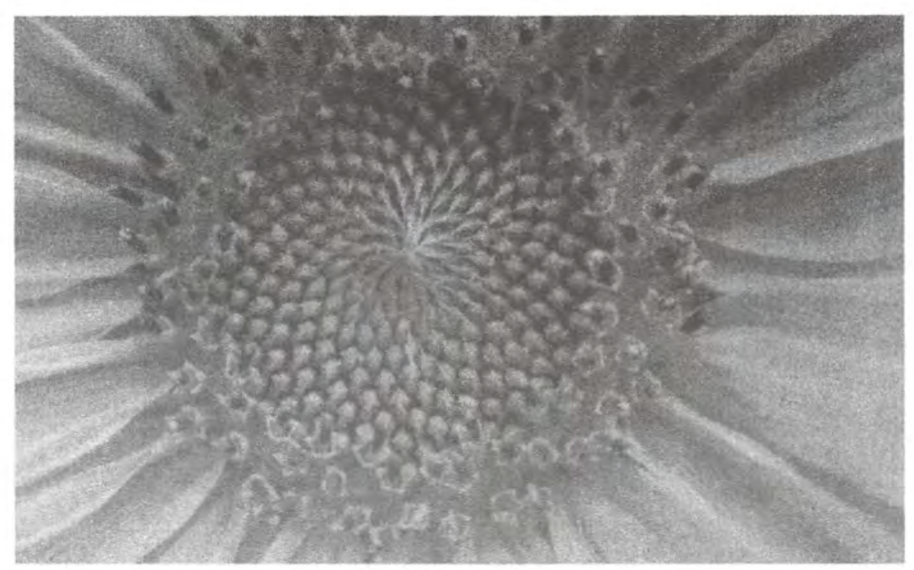




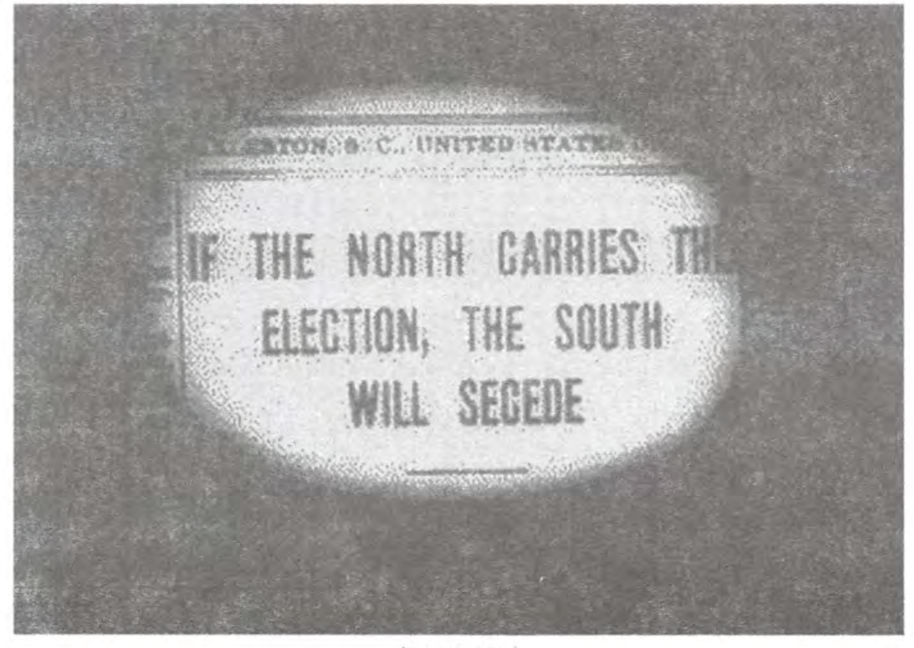


(شكل ٢-٣٦)

تناسبات أبعاد الشاشة. النظم المعيارية ونظم الشاشة العريضة.



(شكل ٢-٣٧)
"المتوسط الذهبى" كما تظهر فى زهرة عباد الشمس.



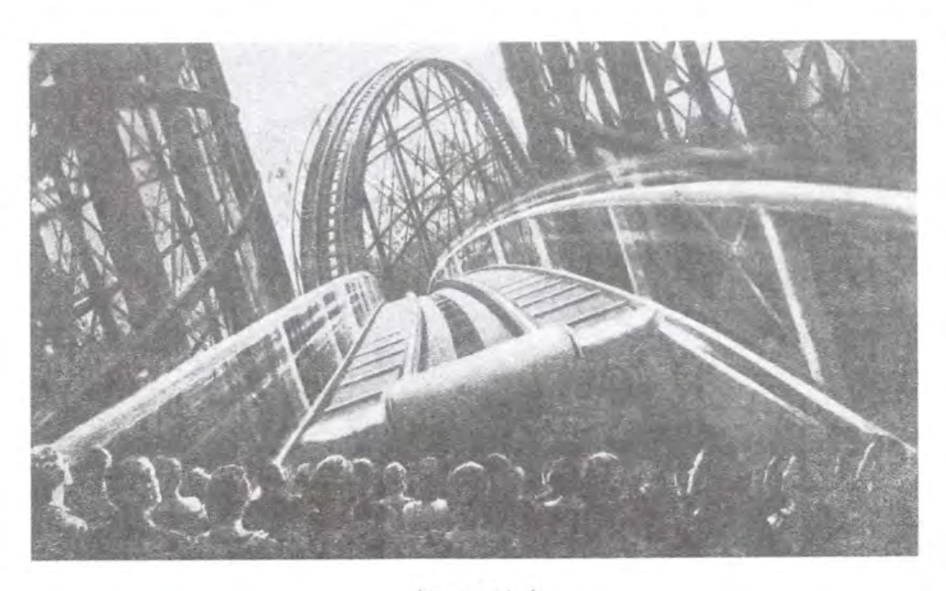
(شكل ٢-٣٨)
كما دى دابليو جريفيث يضع فى العادة قناعًا على الصورة لتركيز الانتباه، كما فى هذه اللقطة من فيلم "مولد أمة".





(شكل ٢-٣٩)

مجموعتان من الشاشات الثلاثية، من نسخة بعد الترميم لفيلم أبيل جانص "نابليون" (١٩٢٧)، وهما تظهران: كيف يمكن لمناظر متعددة أن تخلق انطباعاً نفسياً واحداً.



(شكل ٢-٤٠)

"هذه هى السينيراما". هذا هو مفهوم فنان عن منظر شاشة عملاقة من وجهة نظر الجمهور. لاحظ الرءوس التى تنقلب رأساً على عقب حتى ترى.



(شكل ٢-٤١)

فيلم "الرداء". فيكتور ماتيور ورفاقه على خلفية من منظر طبيعى واسع، ودراما كبيرة.



(شكل ٢-٤٢)

مقاس الفيلم. هذه خمس عينات من مقاسات معيارية لفيلم. تحتوى ٣٥ مم على أربع ثقوب، بينما شريط الصوت موجود فى خط رفيع إلى يسار الصورة. أما صورة ١٦ مم، وصورة سوبر ٨ مم، فتحتوى كل واحدة منها على ثقب واحد، وشريط صوت ١٦ مم موجود إلى يمين الصورة. (لا يوجد شريط صوت على عينة سوبر ٨ مم). أما عينة ٧٠ مم، وعينة إيماكس، فتقدمان من ١٠ إلى ٣٠ مرة مساحة صورة ٣٥ مم على الترتيب. ويشير شريط إيماكس أفقيًا سواء فى الكاميرا أو آلة العرض، ولكل صورة ١٥ ثقبًا.

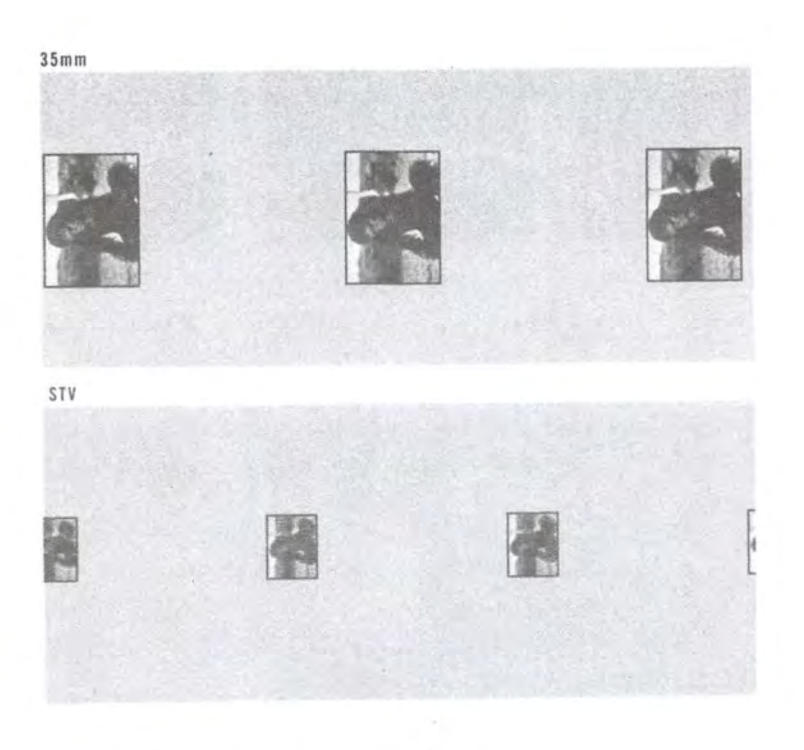






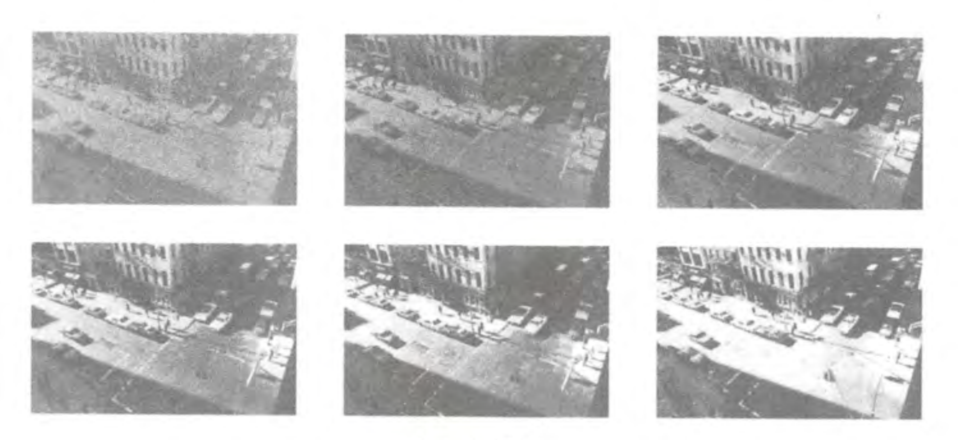
(شكل ٢-٤٣)

الكثافة البصرية: "شوسكان". هذه الصورة التوضيحية من كُتيب تسويق شوسكان يوضح الدقة الفائقة لهذه العملية، والتى تقدم حوالى عشر مرات ضعف المعلومات البصرية (ممثلة بالمناطق المظللة)، بالمقارنة مع فيلم ٣٥ مم تقليدى. وكل شريط فى الصورة يمثل جزءًا من ثمانية أجزاء من الثانية عند العرض. وفيلم شوسكان ٧٠ مم ٦٠ كادرًا كل ثانية يتم تصوير كل كادر فيه فى جزء من خمسة وعشرين جزءًا من الثانية، بينما فيلم ٣٥ مم ٢٤ كادرًا كل ثانية يتم تصوير كل كادر فيه فى جزء من خمسين جزءًا من الثانية، لذلك صورة شوسكان أوضح. ومن وجهة نظر أخرى، فإن هذا الشكل يوضح: كم أن المعلومات البصرية التى يقدمها الوسيط السينمائى المعيارى قليلة. (قارن الشكل: ٢- ٤٤).



(شكل ٢-٤٤)

الكثافة البصرية: الفيديو مقابل الفيلم. فى الشكل السابق قمنا بتقدير شوسكان، لكى نوضح الفارق بين فيلم ٣٥ مم يدور بسرعة ٤٠ كادرًا كل ثانية، وصورة الفيديو التماثلى، الأمريكى/ اليابانى، التى تحتوى على ٥٢٥ خطًا، وتدور بسرعة ٣٠ كادرًا كل ثانية (أو صورة فيديو ذات ٦٢٥ خطًا تدور بسرعة ٢٥ كادرًا كل ثانية). وتم حساب أبعاد كادرات الفيديو لكى توضح الدقة الأضعف للفيديو المعيارى. ومن الملاحظ أنه يمكن أن نبنى تجربة بصرية بالقليل جدًا من المعلومات (انظر أيضًا الشكل ٦- ١٦ من أجل المزيد عن دقة صورة الفيديو).



(شكل ٢-٤٥)

مدى التباين. سلسلة النسخ الفوتوغرافية تعرض مدى واسعًا للتباين من الرماديات المرهفة إلى ما يقرب من الأبيض والأسود الصريح.



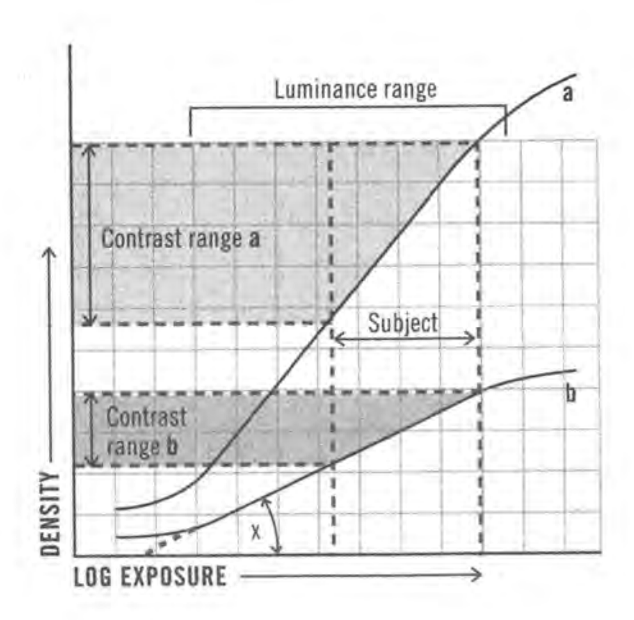
(شكل ٢-٤٦)

التباين المنخفض. ليس هناك أسود خالص أو أبيض خالص، فالرماديات غالبة. رومى شنايدر فى فيلم لوكينوفيسكونتى "العمل"، وهو جزء من فيلم "بوكاشيو ٧٠"، (١٩٦٣).



(شكل ٢-٤٧)

التباين العالى. الأبيض والأسود فى قيم متطرفة، ومدى الرماديات بين الاثنين محدود. إنجريد تولين ويورجين ليندستروم فى فيلم إنجمار بيرجمان "الصمت" (١٩٦٣).



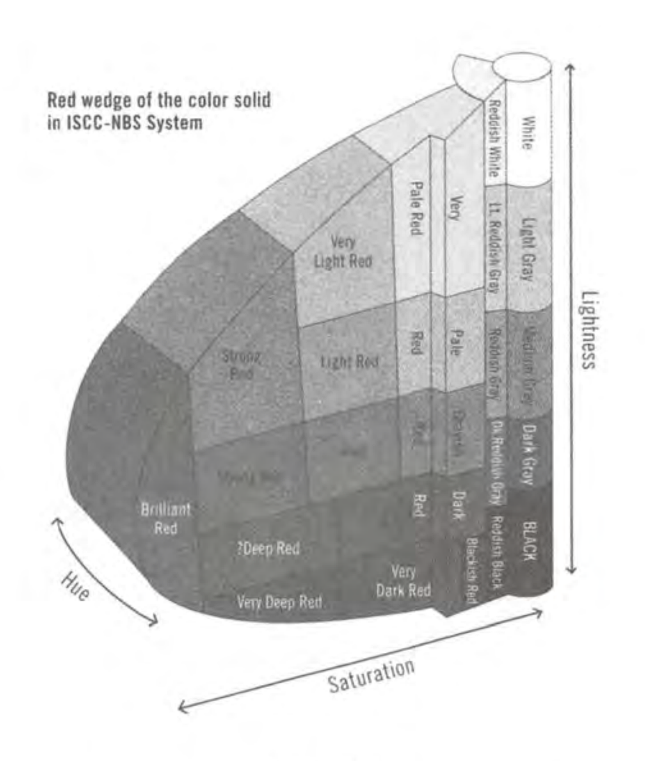
(شكل ٢-٤٨)

جاما. الخط المنحنى هنا يسمى "صفة" المستحلب السينمائى. والمستحلب المثالى هو ذو خط الصفة المستقيم. أى أنه لكل زيادة مساوية فى زمن التعريض تكون هناك زيادة مساوية فى كثافة الصورة السالبة التى نحصل عليها. لكن ليس هناك مستحلب له مثل هذا الخط، ومعظم المستحلبات المستخدمة اليوم لها خط منحنى. والمنطقة التى يكون فيها الخط المنحنى مستقيماً نسبياً هى مدى تباين المستحلب الذى يمكن استخدامه. والأكثر أهمية هو أن منحنى الخط (X) هو مقياس لمدى التباين الخاص بالمستحلب. والمستحلب الذى نراه خطه المنحنى هنا له مدى تباين أكبر من مستحلب خط (b). وبكلمات أخرى، فإن المستحلب يكون أفضل عندما يميز بين قيمتين سطوع متماثلتين. وجاما المستحلب هى مساوية لظل الزاوية X. وإذا كان لديك نسخة من برنامج فوتوشوب، يمكنك أن تقوم بتجريب إمكانات الجاما من خلال ضبط "المنحنيات".



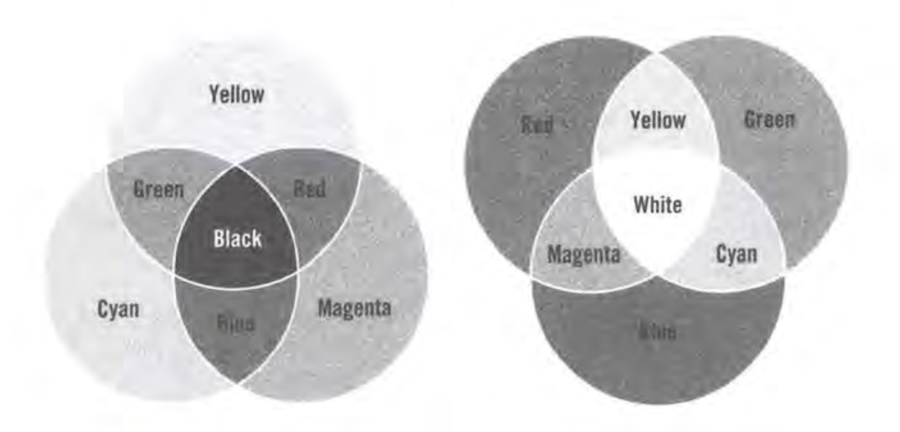
(شكل ٢-٤٩)

المونوكروم الحديث. ديفيد ستراثيرن فى دور إدوارد آر مارو، فى فيلم جورج كلونى "تصبحون على خير، وحظًا سعيدًا". الإضاءة ذات المقام العالى (أو الضوء الرئيس القوى) تعكس الأجواء الأخلاقية لعمل مارو، حيث إن تصوير الأبيض والأسود الذى قام به روبرت إيلزويت يوحد بين القصة والمادة التليفزيونية الأرشيفية التى تعود إلى تلك الفترة.



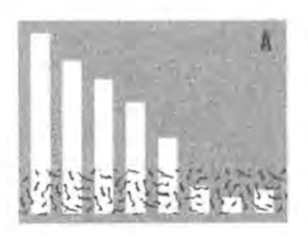
(شكل ٢-٥٠)

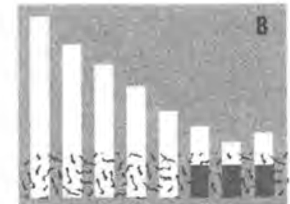
"الوتد اللونى"، يوضح العلاقات بين ثلاثة متغيرات رئيسية من نظرية اللون. هذا قطاع يغطى كل المجال اللونى.



(شكل ٢-٥١)

نظرية الألوان الأساسية. لأسباب سيكولوجية، فإن كل ألوان الطيف المرئية يمكن صُنعها بالجمع بين ثلاثة ألوان تسمى أساسية. والألوان الأساسية بطريقة "الجمع" هي الأحمر، والأزرق، والأخضر. أما تلك الألوان الأساسية بطريقة "الطرح" فهي الماجنتا (الأحمر- الأزرق)، والسايان (الأزرق- الأخضر)، والأصفر. وكل ألوان الطيف معًا تصنع ضوءًا أبيض، كما أن غياب اللون يصنع الأسود. وإذا تم طرح الماجنتا والأصفر من شعاع من الضوء الأبيض، تكون النتيجة الأحمر. وإذا تم جمع الأحمر والأخضر معًا تكون النتيجة هي الأصفر، وهكذا. وليس هناك سبب حسابي رياضي لذلك، فهو لغز سيكلوجي.

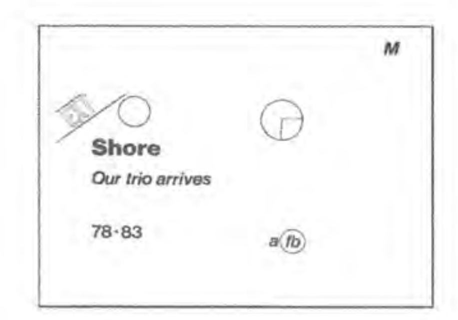


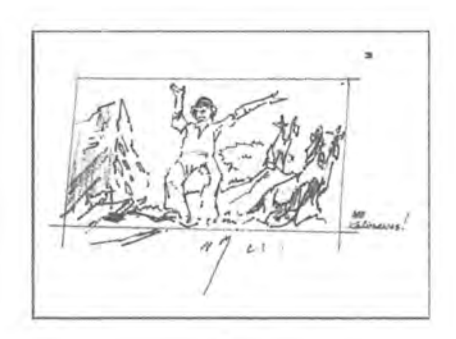


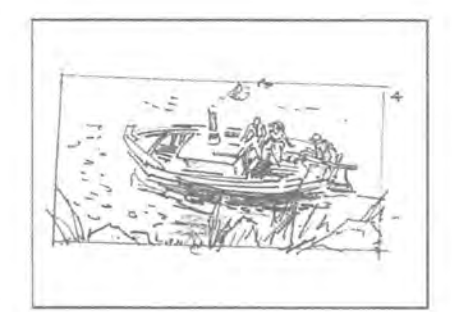


(شكل ٢-٥٢)

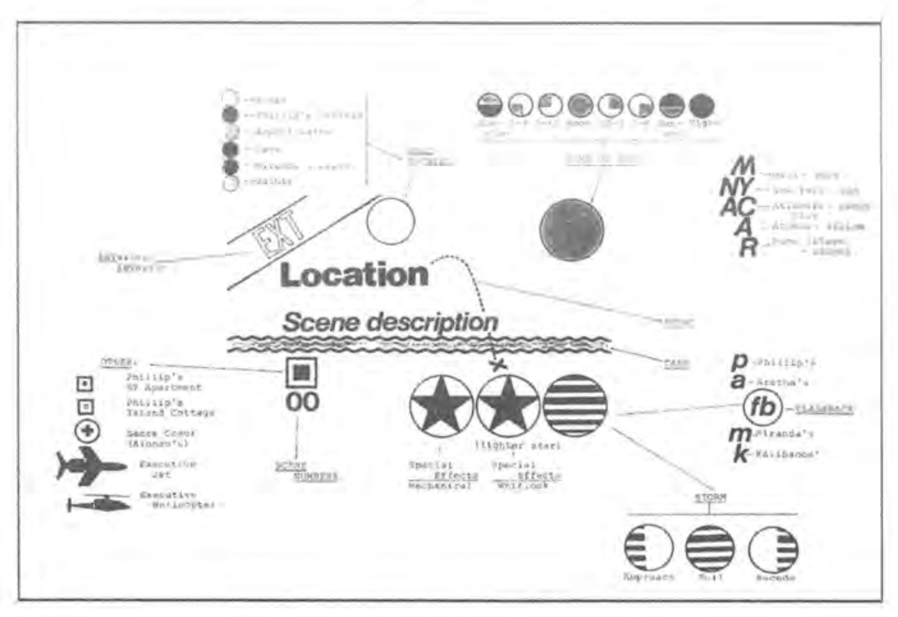
تأثير دولبي. هناك قدر ما من الضجيج السطحي الأساسي موجود بالضرورة في أي وسيط للتسجيل (A). وذلك، لا يمثل مشكلة عندما تكون الإضارة المسجلة عالية بما فيه الكفاية، لكنه يغطي على الأجزاء الأضعف من الإشارة. ونظام دولبي يضخم الإشارة الأضعف خلال التسجيل (B)، ثم تقللها إلى المستوى الصحيح عند التشغيل للاستماع، وبذلك تقلل من الضجيج السطحي الذي تم تسجيله مع الإشارة (C).





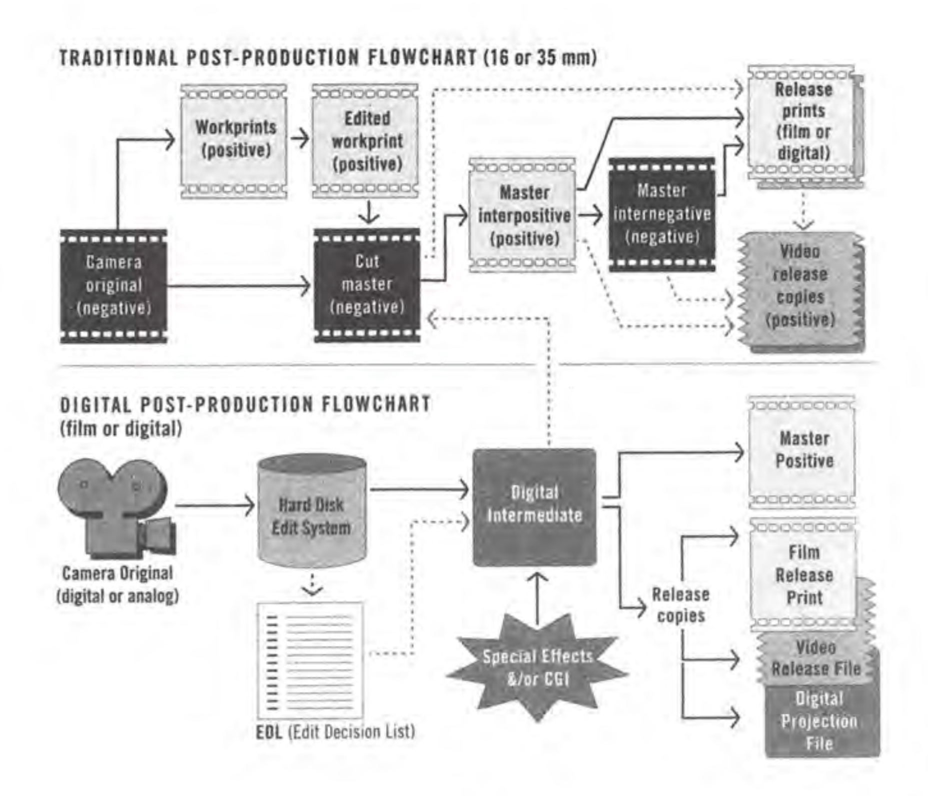






(شكل ٢-٥٣)

فترة التحضير. اسكتشات لوحات القصة هنا من إعداد ليون كابيتانوس لفيلم بول مازورسكى "العاصفة" (١٩٨٢)، وهى توحى ببناء المشهد.



(شكل ٢-٥٤)

مرحلة ما بعد التصوير. معظم نُظم ما بعد التصوير المستخدمة اليوم ممثلة فى هذا الجدول. وأفلام العرض العام الأمريكية تسير فى العادة تبعًا للخط المتصل، وهذا من الناحية التقليدية يعنى أن النسخة التى يراها الجمهور هى من الجيل الرابع. أما أفلام العرض العام الأوروبية فتسير تقليديًا تبعًا للخط المنقط، فالجمهور يرى نسخة أفضل من الجيل الثانى.

وتقلل التقنيات الرقمية فى مرحلة ما بعد التصوير عدد الأجيال الضرورية إلى اثنين، رغم أن تحويل الأصل من النسخة التماثلية إلى الحالة الرقمية، ثم إعادتها مرة أخرى من أجل نسخة العرض، يقلل من جودة الصورة.



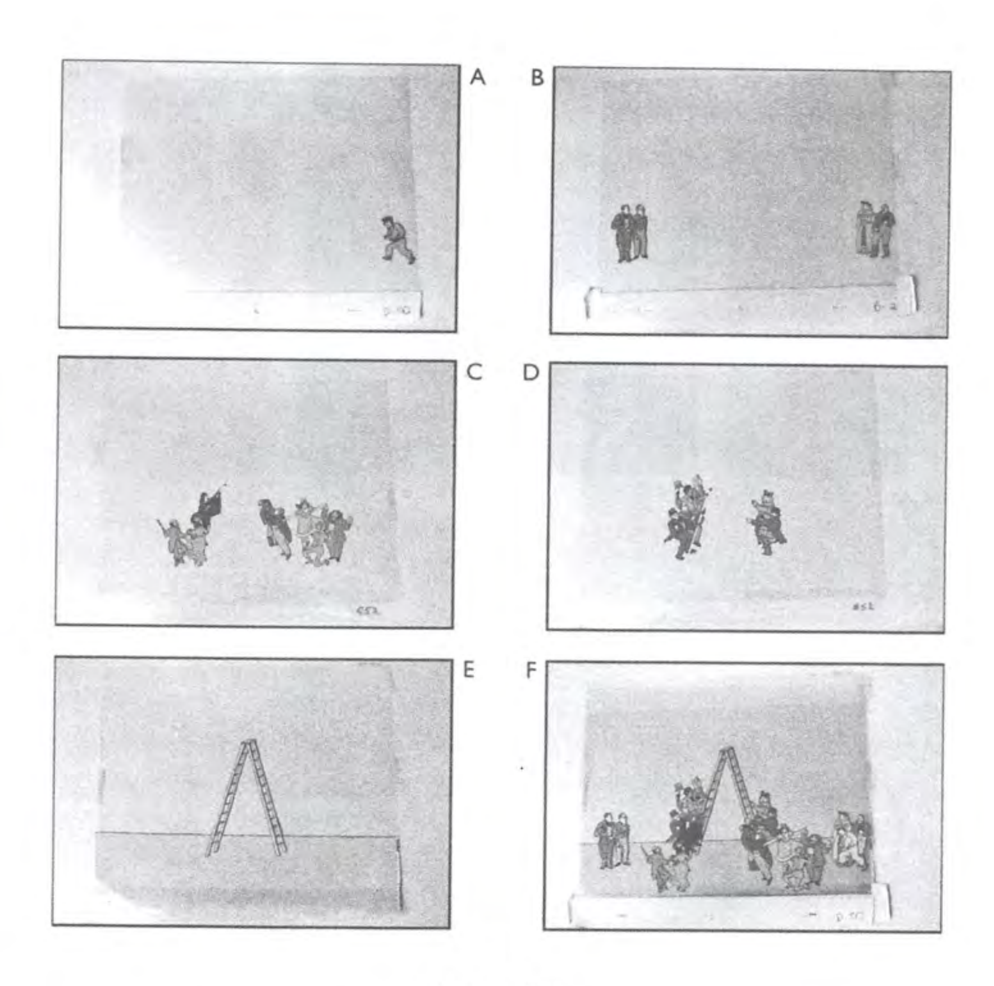
(شكل ٢-٥٥أ)

طاولة المونتاج التقليدية السطحية، مثل طاولة ستينبيك الموجودة فى الصورة، وهى تسمح بالمقارنة بين ثلاث أو أربع صور وتراكات صوتية. وهذه الطاولة مصممة لصنع تراك صورة واحدة وتراكين صوتيين.



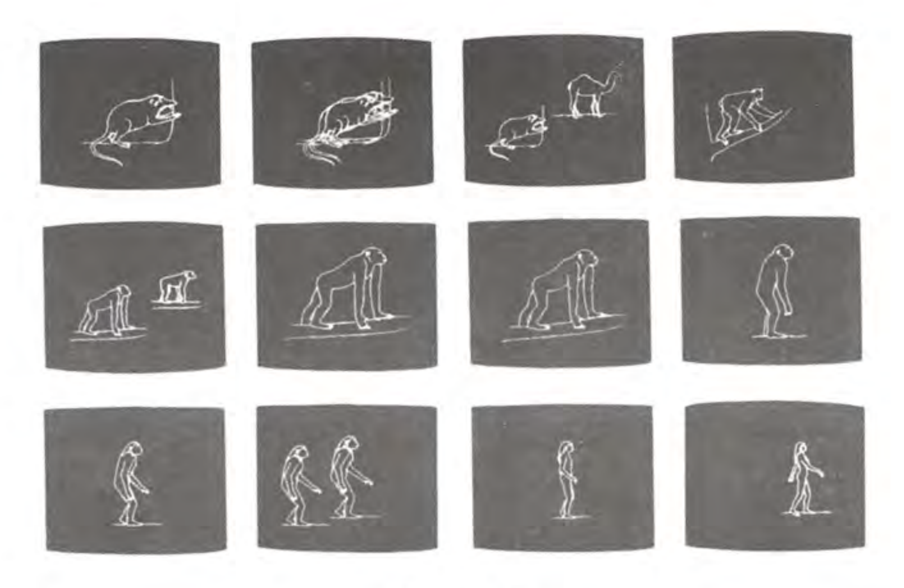
(شكل ٢-٥٥ب)

مجموعة المونتاج الكمبيوترى، مثل: أفيد الموجودة فى الصورة، وهى تحاول محاكاة طاولات المونتاج التقليدية، لكن المقارنة أسرع وأكثر بمرونة بكثير.



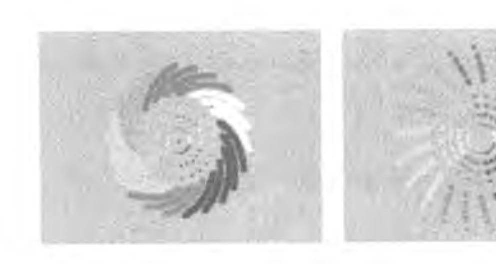
(شكل ٢-٥٦)

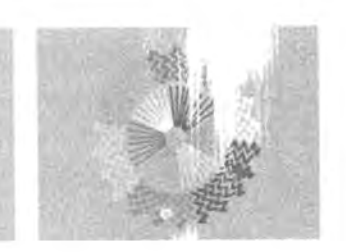
التحريك بواسطة رقاقة السليولويد CEL. التحريك الكلاسيكى يستخدم هذا التكنيك لتحقيق الفعالية والدقة. يتم تقسيم الصورة إلى طبقتين من الحركة، وكل طبقة يتم رسمها على رقاقة سليولويد شفافة. وهكذا فإن الخلفية الساكنة يتم رسمها مرة واحدة للمشهد، وإجراء حركات بسيطة بسرعة، لكن الاهتمام الأكبر يوجه إلى الحركات المنفصلة المعقدة. فى هذا المشهد من فيلم آر أوه بليشمان "حياة وعصر نيكولاس نيكلبى" (١٩٨٢)، ثم رسم أربع رقاقات (من A إلى D)، وضعت فوق بعضها البعض وفوق رقاقة الخلفية (E). ويتم تقسيم العناصر إلى مجموعات طبقاً للحدث.



(شكل ٢-٥٧)

التحريك الكمبيوترى المبكر. حيث إن التحريك يتضمن كميات كبيرة من المعلومات data، فقد كانت الكمبيوترات فائقة القيمة. والبرامج المبكرة - ولها درجات مختلفة من التعقيد - يمكن أن تأخذ رقاقات بسيطة من خلال إيقاعات تحريكها. كما فى هذا الشكل الذى يصور تاريخًا مختصرًا للتطور من فيلم كارل ساجان "كوزموس" (١٩٨٠). وتتحرك الرسوم بشكل مستمر وناعم من مرحلة إلى أخرى، وكان ذلك أعجوبة فى زمنه. والفارق بين هذه الشخصيات المرسومة بخطوط، وقطعان الديناصورات، التى تتكامل بنعومة فى حدث حى فى فيلم "حديقة الدنياصورات"، هذا الفارق يمثل تطورًا هائلاً فى قدرة الكمبيوتر فى الثمانينيات.



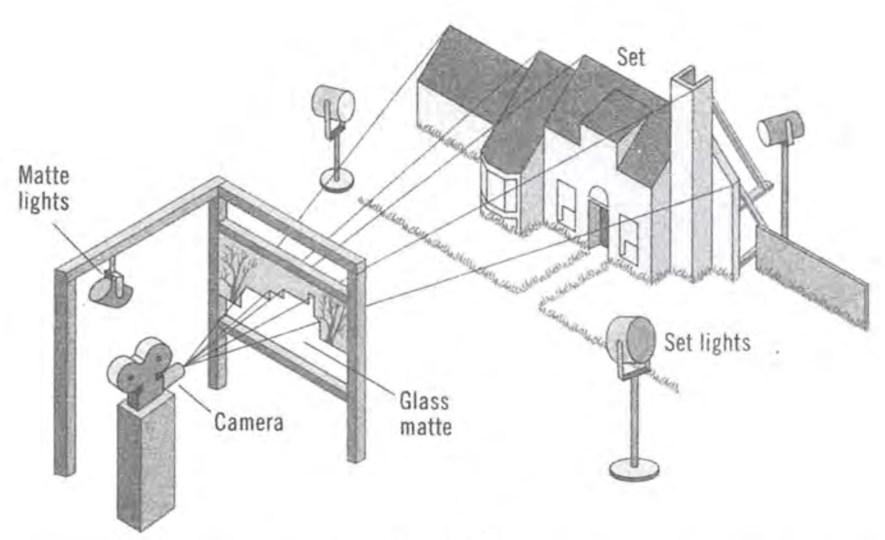


(شكل ٢-٥٨)

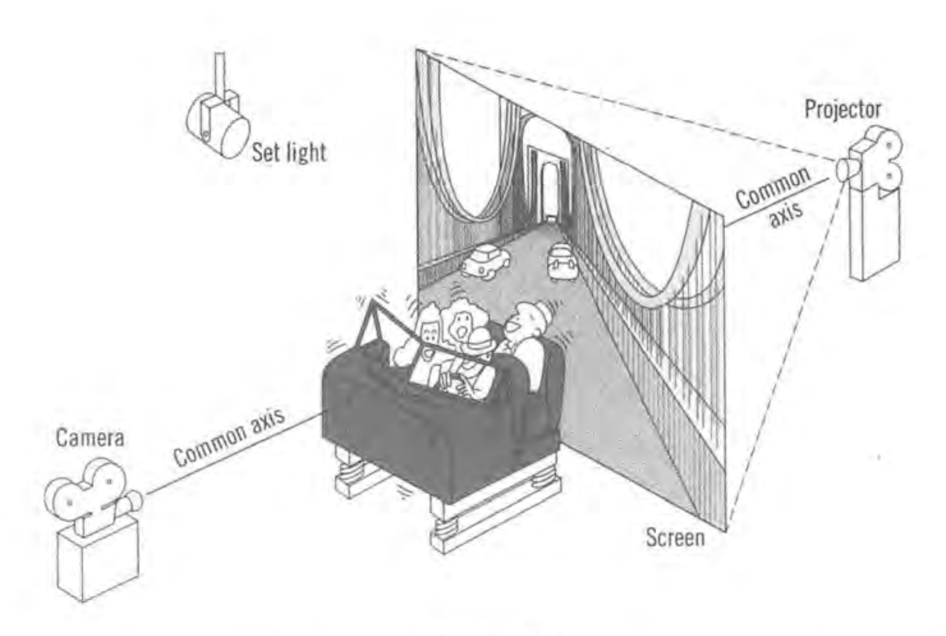
التحريك الرياضى. بدءًا من الستينيات: استكشف جون ويتنى وآخرون لأول مرة التحريك بالكمبيوترية التجريدية، من خلال تكوينات بالرسم بالذبذبات كما فى الشكل. وأسس هؤلاء أسلوبًا من الصور الرياضية التى أصبحت خيطًا مشتركًا فى التصميم الحديث، حيث أن قدرة الميكروكمبيوتر جاءت بأدوات مماثلة للكمبيوتر المنزلى. هذه الكادرات من "طبول القمر" (١٩٩٢).



(شكل ٢-٥٩)
اقتناص الحركة. توم هانكس مرتديًا مجسَّات التحريك باقتناص الحركة ممكنًا، والمشهد كما يظهر فى الفيلم ("القطار القطبى"). لاحظ العدد الكبير من المجسات الضرورية لاقتناص تعبيرات الوجه، بينما القليل هو المطلوب لبقية الجسد.

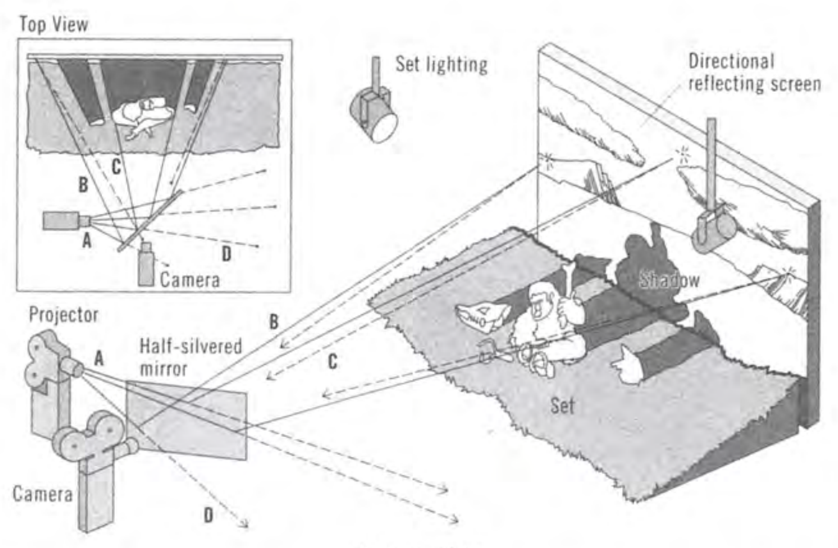


(شكل ٢-٦٠)
اللقطات الزجاجية. الجزء الأسفل من الزجاج يترك شفافًا، أما الجزء العلوى فيتم رسمه. يوضع الزجاج بعيداً بما فيه الكفاية من الكاميرا، حتى يكون كل من الزجاج والمشهد فى البؤرة. يتم ضبط مصابيح الديكور، ومصباح القناع **matte**، لتحقيق التوازن بينها. الكاميرا مثبتة على قاعدة ثابتة صُلبة لمنع الاهتزاز.



(شكل ٢-٦١)

العرض الخلفى. يتم ضبط الكاميرا وآلة العرض بشكل متطابق، وبذلك، فإن آلة العرض تعرض كادراً فى الوقت نفسه بالضبط الذى تلتقط فيه الكاميرا كادراً. الممثلون فى نموذج السيارة أمام الشاشة، تتم إضاءتها بطريقة لا تنعكس على الشاشة الشفافة خلفهم، والتى لا تنقل إلا الضوء من آلة العرض. لاحظ الزنبرك الذى يقوم عليه نموذج السيارة لكى يحاكى حركتها.



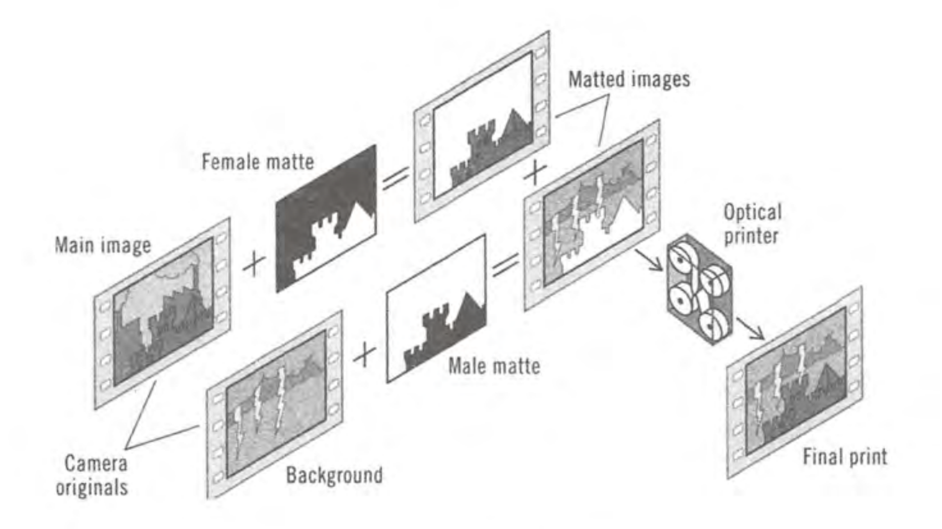
(شكل ٢-٦٢)

العرض الأمامى. العنصر الأساسى للعرض الأمامى كان مرآة مطلية نصف طلاء بالفضة، تنقل وتعكس الضوء معاً. وهى تجعل من الممكن لآلة العرض أن تعرض صورة الخلفية على الشاشة خلف الديكور والممثلين، بحيث تكون الصورة موضوعة على محور الكاميرا نفسها. وبذلك فإن الكاميرا لا ترى ظلال الممثل والديكور على الشاشة. ويتم ضبط إضاءة الديكور بحيث يخفى الجزء من صورة الخلفية الذى يسقط على الممثل والديكور. والشاشة مضبوطة الاتجاه تماماً، لتعكس قدراً كبيراً من ضوء الصورة المعروضة. المشهد المعروف يصدر من آلة العرض (A) ينعكس على المرآة نصف العاكسة على الشاشة (وعلى الديكور والممثل) (B)، ثم تصوره الكاميرا من خلال المرآة (C). وبعض الضوء من آلة العرض يتم نقله -أيضاً- من خلال المرآة .(D).انظر: المؤثر النهائى لهذه اللقطة فى الشكل التالى.



(شكل ٢-٦٣)

العرض الأمامى من فيلم "٢٠٠١"، لقد أتقن كوبريك وفريق المؤثرات الخاصة هذا النظام فى الفيلم.



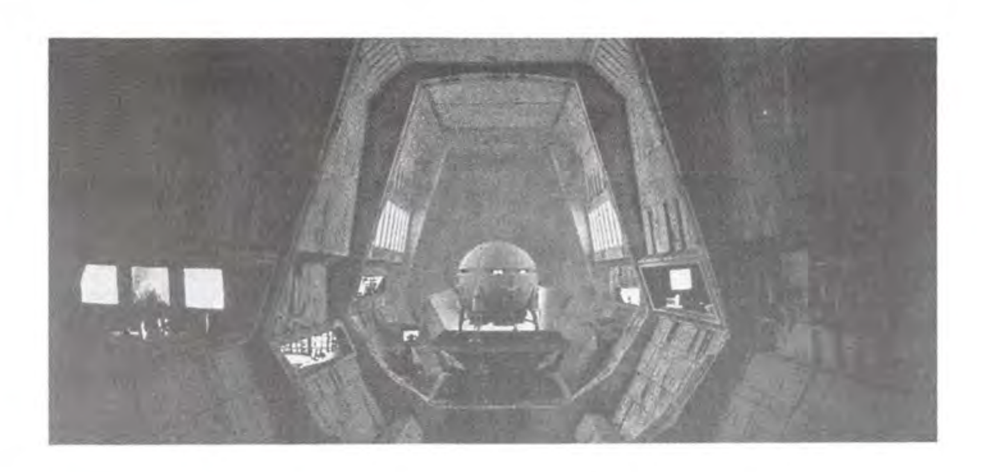
(شكل ٢-٦٤)

القناع mattes، كل من القناع المذكر والمؤنث مأخوذ من الصورة الأساسية. وكان القناع فى التكنيك غير المتحرك يتم رسمه، أما فى نظم القناع المتحرك - المصور هنا - يتم أخذ القناع من الصورة بشكل بصرى.



(شكل ٢-٦٥)

لقطة قناع من فيلم "٢٠٠١"، حيث تم تركيب مشهد القمر. أما الصور على الشاشات الصغيرة فى الأسفل تحت النافذة فقد تمت من خلال العرض الخلفى.



(شكل ٢-٦٦)

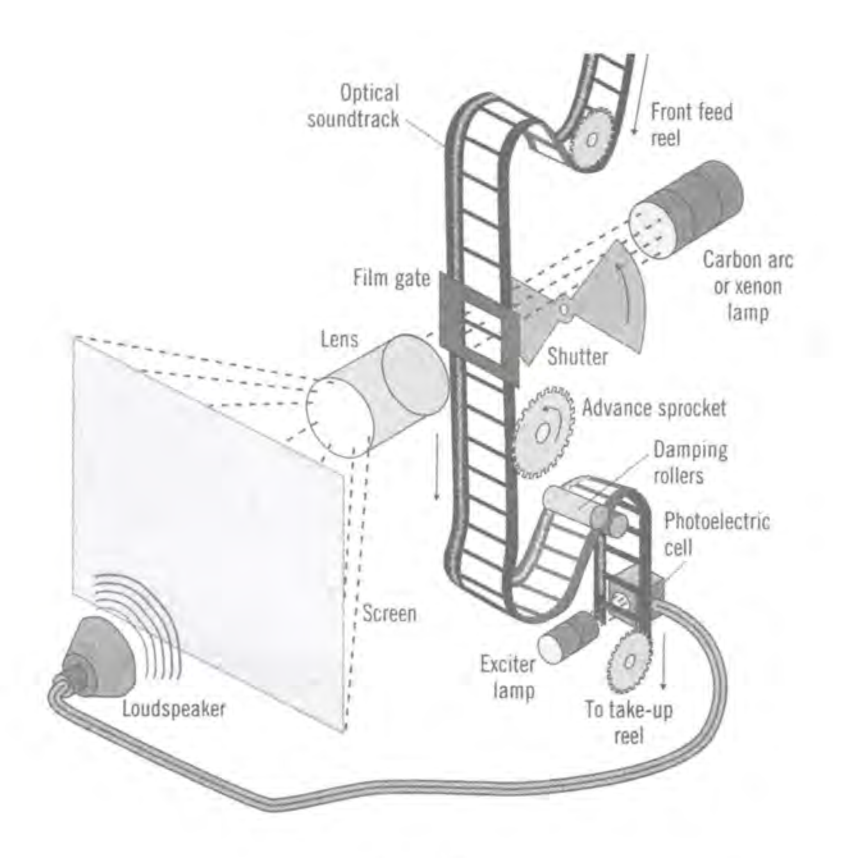
لقطة نموذج مصغر لمحطة الهبوط على القمر فى فيلم "٢٠٠١". الثقوب الصغيرة فى كبسولة الهوبط الكروية، بالإضافة إلى المناطق المستطيلة المضيئة إلى اليسار وإلى اليمين، فقد تمت إضافتها إلى مشهد التمثيل الحى، لزيادة إيهام النموذج. لكن معظم التفاصيل الدقيقة ضاعت مع نشر صورة الكادر فى هذا الكتاب.





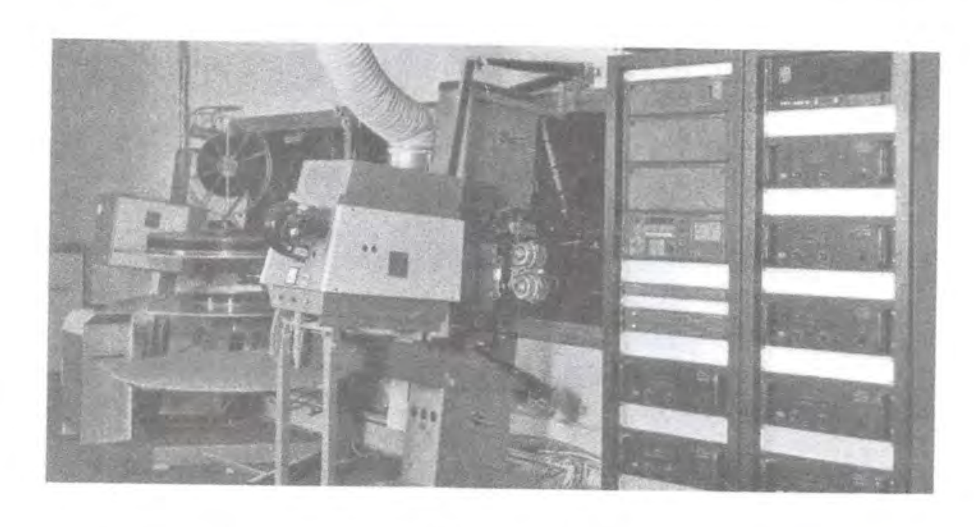
(شكل ٢-٦٧)

آلة الفيديو المساعدة. يعتمد المخرجون الآن على الفيديو فى موقع التصـوير، بل قد يستخدمون -أحيانًا- شاشة المراقبة بدلاً من ثقب الكاميرا لتكوين لقطة. ويسمح تشغيل الفيديو بالمشاهدة السريعة للقطة، بما يوفر الزمن والمال. وشاشة المراقبة هى فى العادة ملتقى موقع التصوير، حيث يندفع الممثلون والفنيون ويتجمعون حولها، لكى يروا النتائج السريعة لعملهم. فى (A) ثم تركيب آلة الفيديو المساعدة على الكاميرا. وفى (B) منظر لداخل مكان شريط الفيديو.



(شكل ٢-٦٨)

آلة العرض التقليدية. عجلة التروس الأصغر تشد الفيلم من بكرة التلقيم لتوصيله إلى بكرة الاستلام، والتروس تشد الفيلم بشكل متقطع. وهي مرتبطة بترس صليب مالطي (انظر الشكل: ٢- ٢١). وتلك المسافة من الفيلم غير المشدودة مهمة حتى لا ينقطع الفيلم أو يتمزق. وهناك سلسلة من البكرات تقلل من الحركة المتقطعة للفيلم قبل أن يصل إلى رأس الصوت، حتى يمكن قراءة شريط الصوت بشكل مستمر وناعم.



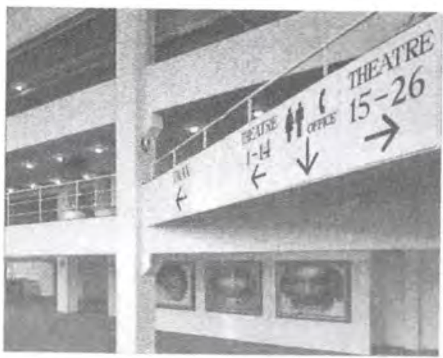
(شكل ٢-٦٩)

آلة العرض المسطحة. بكرتا التغذية والتلقيم حلت محلهما بكرات ذات زوايا، تقوم بتلقيم الفيلم من بكرات كبيرة مفتوحة، مركبة على الأطباق إلى اليسار. التغيير الأقل للبكرات يعنى أن عامل العرض يستطيع أن يدير عدة قاعات فى وقت واحد، ومن هنا جاء المالتيبليكس.



(شكل ٢-٧٠)

شرائط الصوت اليوم. فى نهاية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين قام عدد قليل من دور العرض بتركيب آلات عرض رقمية، لكن معظمها يستطيع أن يتعامل مع تعدد شرائط الصوت الرقمية والتماثلية. فى هذا المثال من نسخة ٣٥ مم حديثة، تم استيعاب أربعة نظم صوتية منفصلة. الأجزاء الخارجية على كلا الجانبين تحتوى على شريط صوت SDDS باعتباره صورة تحمل علامات barcode لإشارة رقمية. (النقاط التى تشكل الصورة هى فى الواقع أدق فيما يبدو فى الصورة). يأتى بعد ذلك الثقوب، على الجانب الأيمن، وشريط صوت دولبى الرقمى مطبوع بينهما. إلى اليسار من الثقوب على اليمين هناك تراكان تماثليان (مشفرة عادة باستخدام دولبى المجسم لمحاكاة تراك ثالث). وهناك خط رفيع من التايم كود، يستخدم لتزامن شريط الصوت DTS، يتم تشغيله بشكل منفصل على سى دى - وهو تكنيك يعيدنا إلى بداية السينما الصامتة. (ملاحظة: الصورة مضغوطة بواسطة عدسة ضاغطة). لقد أثبتت هذه التقنية التى تعود إلى القرن التاسع عشر قدرتها الملحوظة. ومن الجدير بالذكر -أيضًا- أن معمار السينما عتيقة الكراز يضمن تزامن الصوت والصورة، وهو إنجاز لا يزال بعيداً عن متناول المنافسين الرقميين.





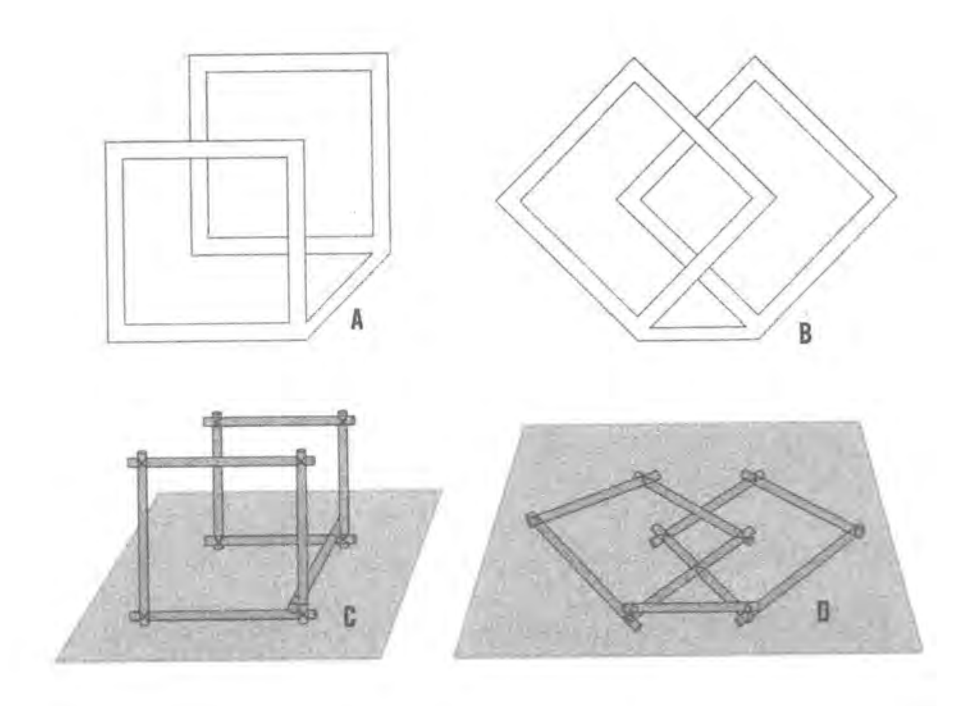
(شكل ٢-٧١)

أفتتح "كينيبوليس" فى بروكسل فى عام ١٩٨٨، ويحتوى الرقم القياسى حتى الآن على عدد ٢٥ دار عرض، مجهزة لنسخ ٣٥ مم و٧٠ مم، بالإضافة إلى قاعة إيماكس. ومجموع الكراسى فيها هو ٨٠٠٠، وهو رقم يزيد على قاعة راديو سيتى الموسيقية، آخر دار عرض كبيرة شُيدت فى الثلاثينيات. ويوجد "كينيبوليس" فى قلب مجمع ترفيه كبير. يحتوى على مدينة ملاهٍ، وركوب الأمواج، ونموذجٍ مصغرٍ لأوروبا، بالإضافة إلى مطاعم وبوتيكات.



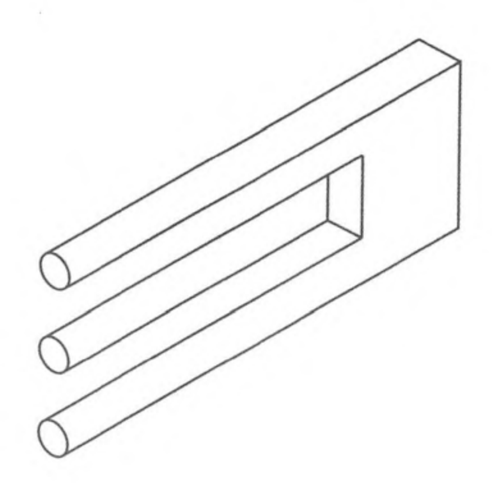
(شكل ٢-٧٢)

عرض أوبرا ريتشارد فاجنر "تريستان وإيزولده" على مسرح أوبرا متروبوليتان فى عام ٢٠٠٨، من بطولة ديبورا فوت وروبرت دين سميث، ومخرجة الفيديو هى باربرا ويليس سويتى التى امتلكت إحساسًا جيدًا لاستخدام القصاصات على هذا النحو فى كولاج، ورغم قوة هذه الأوبرا، فهى من أبسط الأوبرات فى إعدادها المسرحى. وقد يكون ذلك ناجحًا على خشبة المسرح، لكن على الشاشة يصبح هذا الميزانسين الخلاق أداة قوة نافعة.



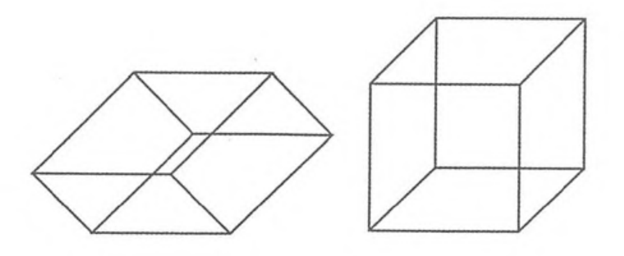
(شكل ٣-١)

أشكال مـهـمـة البناء. يُطلب من الخاضـعين للاخـتـبـار إعـادة بناء هـذه الأشكال فى أبعـاد ثلاثيـة باستخدام عيدان أو عصى، ويستجيب الناس لذلك بطرق مختلفة. والأشـخاص من الثقافات الغربية، المدربين على النظم الشفرية والمواضعات التى يستخدمها الفنانون للإيحاء بالأبعاد الثلاثية فى رسوم ثنائية الأبعاد، ويرون A باعتباره ثلاثى الأبعاد، وB باعتباره ثنائى الأبعاد. والشفرة التى تعمل فى الأشكال ثلاثية الأبعاد هنا تشير إلى أن بُعد العمق يتم تصويره بخط مائل فى زاوية ٤٥ درجة. وذلك يعمل فى A ولا يعمل فى B حيث الخطوط المائلة ليست فى مستوى العمق. والأشـخاص من الثقافات الأفريقيـة يميلون إلى رؤية كلا الشكلين باعتبارهما ثنائى الأبعاد، حيث إنهم ليسوا معتادين على شـفـرة ثلاثيـة الأبعـاد الغـربيـة. والشـكلان C وD يصـوران نموذج A وقـد بناه أشـخـاص أوروبيـون وأفريقيون على الترتيب.



(شكل ٣-٢)

الشكل الغامض ثلاثى الأبعاد. هذا الشكل الإيهامى ملغز؛ لأننا مدربون على الشفرات الغربية للإدارك. إن التأثير النفسى قوى، فعقولنا تصر على أن ترى الشىء فى الفرا غ بدلاً من رؤيته كرسم على سطح مستوٍ.



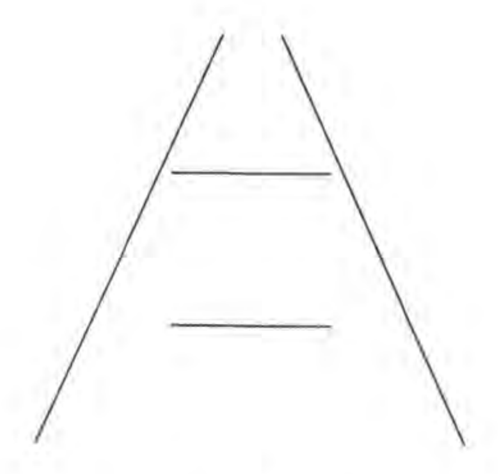
(شكل ٣-٣)

مكعب نيكر. تم تصميمه فى عام ١٨٣٢ بواسطة إل إيه نيكر، عالم الطبيعة السويسرى. هذا الإيهام البصرى يعتمد -أيضًا- على التدرب الثقافى.



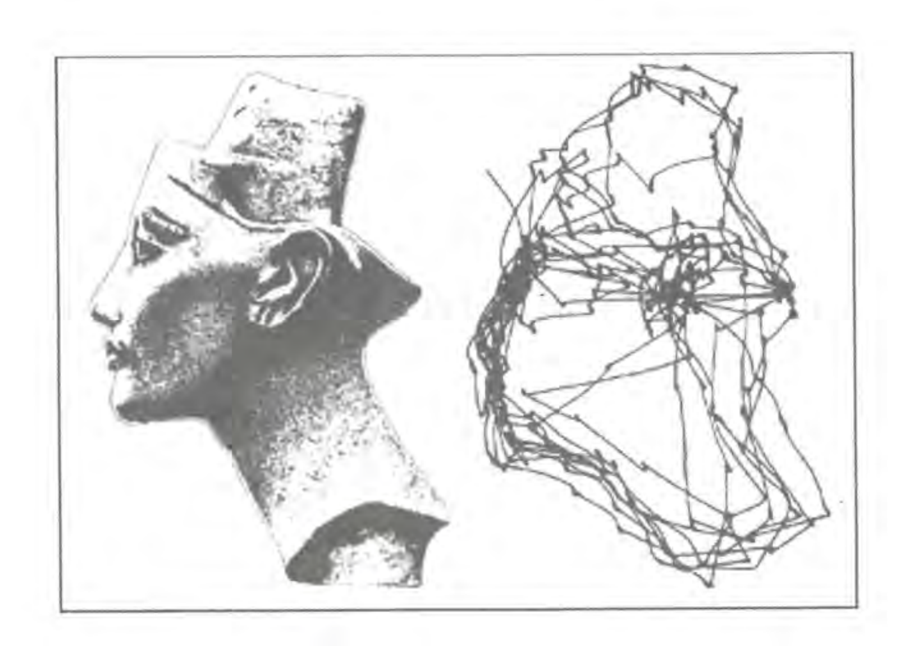
(شكل ٣-٤)

"زوجتى وحماتى" بواسطة رسام الكارتون دابليو إى هيل، ونشر فى مجلة "باك" عام ١٩١٥، ومنذ ذلك الحين، أصبح مثالاً شهيراً على الظاهرة المعروفة باسم الشخص أو الشكل متعدد الثبات. إن ذقن المرأة الشابة هو أنف المرأة العجوز، وذقن المرأة العجوز هو صدر المرأة الشابة.



(شكل ٣-٥)

إيهام بونزو البصرى. الخطوط الأفقية مستوية الطول، ومع ذلك فإن الخط العلوى يبدو أطول من الخط السفلى. الخطوط المائلة توحى بالمنظور، لذلك فإننا نفسر الصورة فى العمق، ونستنتج أن الخط "العلوى" حين يكون "خلف" الخط "السفلى"، يكون أبعد، وبالتالى أطول.



(شكل ٣-٦)

أنماط حركة العين السريعة، إلى اليسار، رسم لتمثال نصفى للملكة نفرتيتى: وإلى اليمين رسم تخطيطى لحركة العين لشخص ينظر إلى التمثال. لاحظ أن العين تتبع أنماطًا منتظمة وليس مجرد مسح عشوائى للصورة. من الواضح أن الشخص الذى ينظر يركز على الوجه ولا يهتم كثيراً بالعنق. كما تبدو الآن مركزًا للانتباه، وربما ليس؛ لأنها مثيرة للاهتمام فى حد ذاتها، ولكن، لأنها موجودة فى مكان بارز من الصورة. وأنماط الحركة السريعة ليست مستمرة، فالشكل يوضح أن العين تهتز بسرعة من نقطة إلى أخرى، ("الحفر" فى الخط المتصل)، وتثبت عند عُقد معينة بدلاً من استيعاب معلومة عامة. هذا التسجيل قام به ألفريد إل ياربوس فى "معهد مشكلات نقل المعلومات"، موسكو.







(شكل ٣-٧)

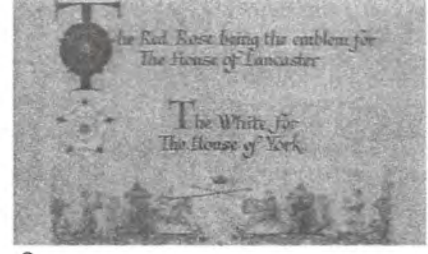
الشعارات المرسومة. مفهوم هذه الشعارات المرسومة موجود منذ العصور الوسطى، عندما كان صانعو الذهب يدمغون أعمالهم بطابع خاص. وفى القرن العشرين، أصبح الشعار (اللوجو) علامة مهمة لتحديد هوية الشركات. وكانت شركة التليفون (محظوظة) بشكل استثنائى، التى أسسها ألكسندر جراهام بيل، فولد شعار "نظام بيل" بالاسم الذى تردد صداه فى المستقبل، وكان من السهل وضعه فى صورة. وكانت السنوات الأولى للوعى بالشركات تعتمد فى الأغلب على بصمة كل شركة أو علامتها المميزة، مثل شركة فورد، أو الاعتماد على طابع معين من الخطوط، مثل شركة كوكاكولا. (وحتى الشريط فى هذا الشعار له حماية). ثم بدأ استخدام الحروف الأولى، مثل "إيسو" (Esso)فى الستينيات، لكن تم تعديلها فيما بعد إلى اسم حديث هو "إكسون" (Exxon)، بمفهوم أن حرف (x) أكثر معاصرة (فى الوقت الذى استمر فيه اسم إيسو فى أوروبا). وسارت عشرات الشركات فى الطريق نفسه، فى محاولة لإعادة اختراع ذاتها، حتى بالاسم فقط. وصل هذا الاتجاه إلى الذروة فى منتصف السبعينيات، عندما قامت "إن بى سى" (NBC)– مالكة معظم شعارات الموسيقى المهمة – بدفع ما يزيد على ٧٠٠ ألف دولار من أجل حرف N ذى لونين بالأحمر والأزرق، لكى تكتشف أن محطة تليفزيون عامة فى ولاية نيبراسكا كان لها بالفعل الشعار نفسه (ولم تدفع من أجله شيئًا). ومن بين الشركات السينمائية الأولى، كان لشركة إم جى إم، وفوكس، أكثر شعارين متميزين. ورغم أن عدداً من منتجى الثلاثينيات والأربعينيات استخدموا بصمتهم الخاصة على أفلامهم، فإن ألفريد هيتشكوك وحده كان له الشعار الأكثر تميزاً.



A



B



C

(شكل ٣-٨)

الوردة ليست بالضرورة وردة. (A) ورود من لوحة جيمس روزنكيست "إزالة التراب عن الورود" (١٩٦٥)، أما (B) فهى من "الواجهة المشتركة"، (C) الوردة البيضاء والوردة الحمراء من مشهد عناوين فيلم أوليفييه "ريتشارد الثالث".



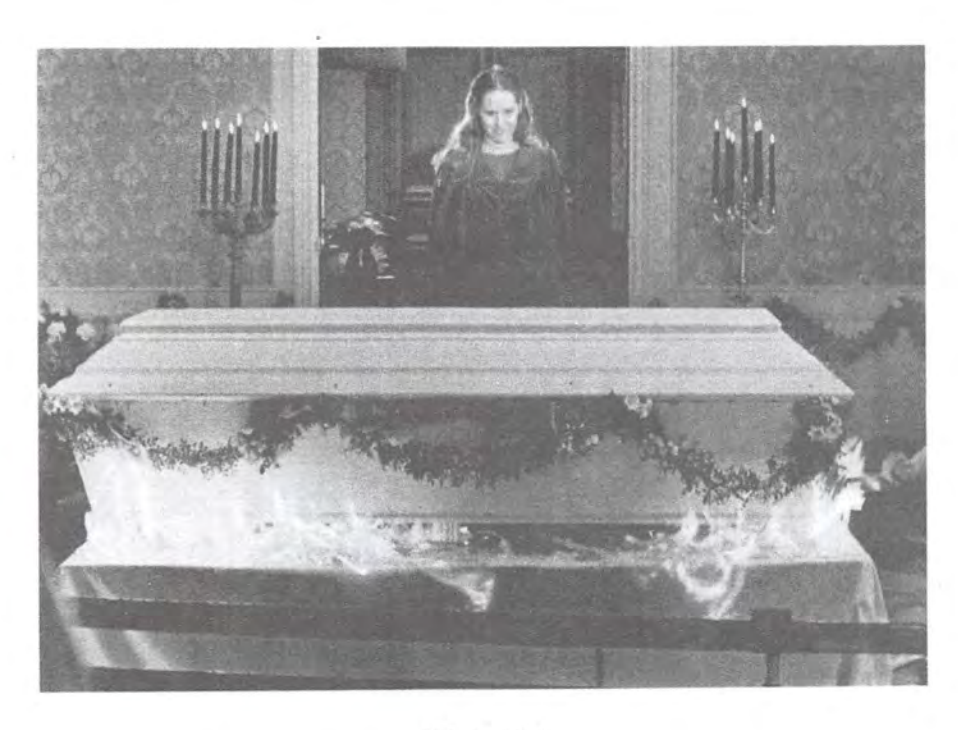
(شكل ٣-٩)

الأيقونة. ليف أولمان فى فيلم إنجمار بيرجمان "وجهًا لوجه" (١٩٧٥). الصورة شديدة الوضوح هى ما هى عليه.



(شكل ٣-١٠)

الفـهرس. ليف أولمان فـى فـيلم بيـرجـمـان "العـار" (١٩٦٨). منح المال – لغة الأوراق الماليـة على الوسادة – هى إشارة فهرسية للدعارة، ومن ثم عاد إيفا.



(شكل ٣-١١)

الرمز. كثيراً ما استخدم بيرجمان التوابيت والجثث كرموز فى أفلامه. هنا أولمان مرة أخرى فى فيلم "وجهًا لوجه"...



(شكل ٣-١٢)
... وماكس فون سيدو فى "ساعة الذئب" (١٩٦٦).



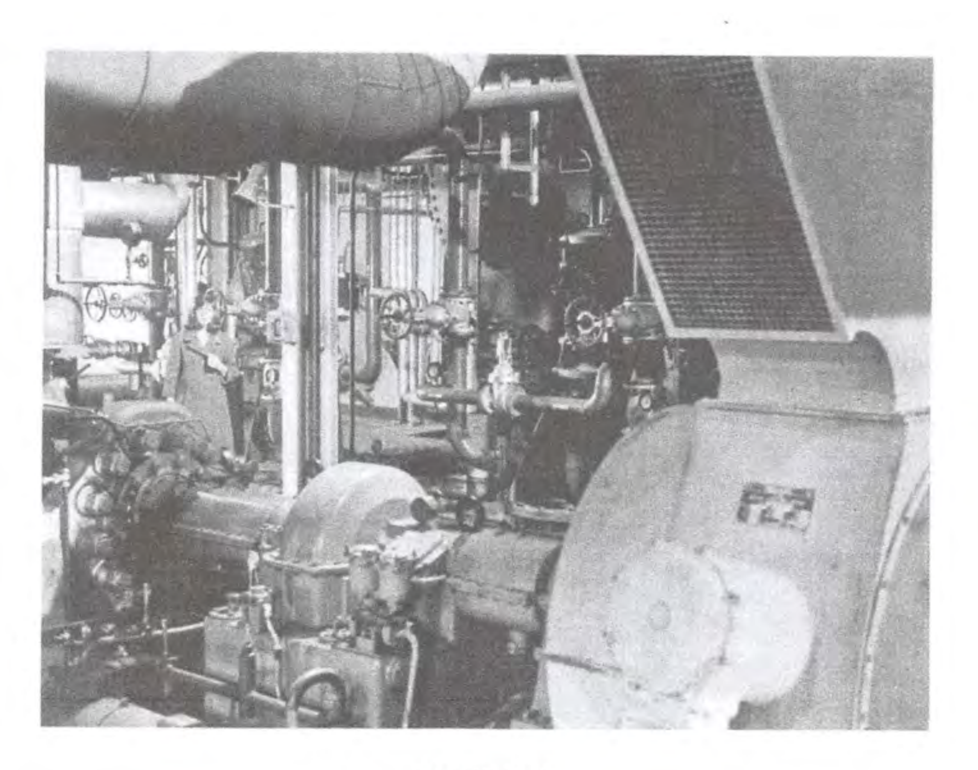
(شكل ٣-١٣)

الكناية metonymy في فيلم "صحراء حمراء" (١٩٦٤) طور ميكلانجلو أنطونيونى كناية دقيقة باللون. فطوال معظم الفيلم كانت جوليانا (مونيكا فيتى) مكبوتة نفسيًا وسياسيًا، بواسطة أجواء صناعية حضرية كئيبة ورمادية. وعندما تنجح فى الهروب من قبضة هذه الأجواء بين الحين والآخر، يشير أنطونيونى إلى استقلاليتها المؤقتة (واحتمال عودة حياتها الصحية) بألوان زاهية، وتلك تفصيلة مرتبطة بالصحة والسعادة، ليس فقط فى هذا الفيلم، وإنما فى الثقافة العامة أيضًا. وفى هذا المشهد تحاول جوليانا أن تفتح دكانها. الحوائط رمادية لكن هناك ألوانًا زاهية موزعة (محاولة الحوصل على الحرية)، لكن الأشكال ذاتها تتسم بالعنف، والخوف وعدم التنظيم (العودة إلى المرض العصابى). كل ذلك مجموعة معقدة من الكنايات.



(شكل ٣-١٤)

الكناية. فى فيلم كلود شابرول "ليدا" (١٩٥٩) يجسد أندريه جوسلين شخصية شيزوفرانية، والصورة فى مرآة مكسورة هى كناية بسيطة ومنطقية.



(شكل ٣-١٥)

الاستعارة synecdocde. جوليانا فى "صحراء حمراء" مرة أخرى، هذه المرة محاطة بآلات الصناعة الطاغية عليها، إن "الجزء" يقوم مقام "الكل" بالنسبة لمجتمعها الحضرى. ليس ما يقمعها هو السفينة، أو تلك الآلات المتشابكة، وإنما الواقع الأكبر الذى تمثله.



(شكل ٣-١٦)

الاستعارة. جولييت بيرتو فى فيلم جودار "الصينية" (١٩٦٧)، وقد بنت متاريس نظرية من كتب الرفيق ماو، وهى أجزاء من كل، هذا الشكل يشمل الأيديولوجيا الماركسية اللينينية الماوية، مع مجموعة من "اليساريين" الذين تنتمى إليهم، وينوون شن هجوم على المجتمع البرجوازى.

ومصطلحات مثل "استعارة" و"كناية"، مثل "الأيقونة" و"الفهرس" و"الرمز" - هى بالطباع غير دقيقة. إنها أفكار نظرية قد تكون مفيدة كوسائل مساعدة فى التحليل، وليست تعريفات دقيقة. وعلى سبيل المثال، فإن هذه الاستعارة قد يمكن تصنيفها على نحو أفضل باعتبارها كناية، حيث الكتب الحمراء الصغيرة هى تفاصيل مرتبطة أكثر من كونها جزءاً من كل. (وقرار هذا من ذاك يعتمد فى حد ذاته على الظلال الأيديولوجية!). وبالمثل، فرغم أن هذه الصورة يمكن تصنيفها بسهولة باعتبارها فهرسية، فإن هناك بالتأكيد عناصر أيقونية ورمزية فيها.



(شكل ٣-١٧)

المجاز. يد مغطاة بالنمل من فيلم دالى وبونويل السريالى الكلاسيكى "كلب أندلسى" (١٩٢٨). صورة أخرى بالغة التعقيد، ليس من السهل تحليلها. هناك قيم أيقونية وفهرسية ورمزية موجودة جميعًا، الصورة كما هى أخاذة، ودليل على ابتلاء روح صاحب اليد، ورمز لإزعاج شامل أيضًا. وهى كناية؛ لأن النمل "تفضيلة مرتبطة"، وهى -أيضًا- استعارة؛ لأن اليد جزء من كل. وأخيرًا، فإن مصدر الصورة يبدو أنه المجاز، فاليد "منملة". ومن أجل تصوير تحول المعنى حرفيًا، امتد دالى وبونويل بالمجاز إلى درجة أن هناك تجربة مشتركة تحولت إلى علامة أخاذة للتحلل. (أنا مدين بهذا التحليل إلى ديفيد بومبيك).



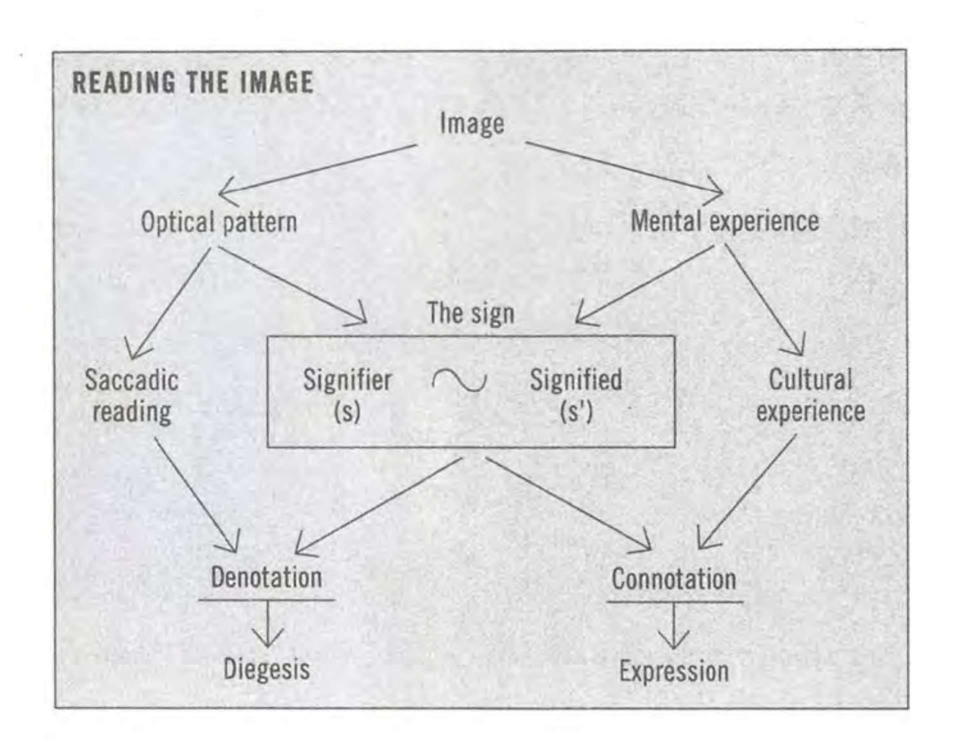
(شكل ٣-١٨)

إيماءة تعتمد على الكناية. معاناة ماكس فون سيدو فى فيلم إنجمار بيرجمان "ساعة الذئب" (١٩٦٧)...

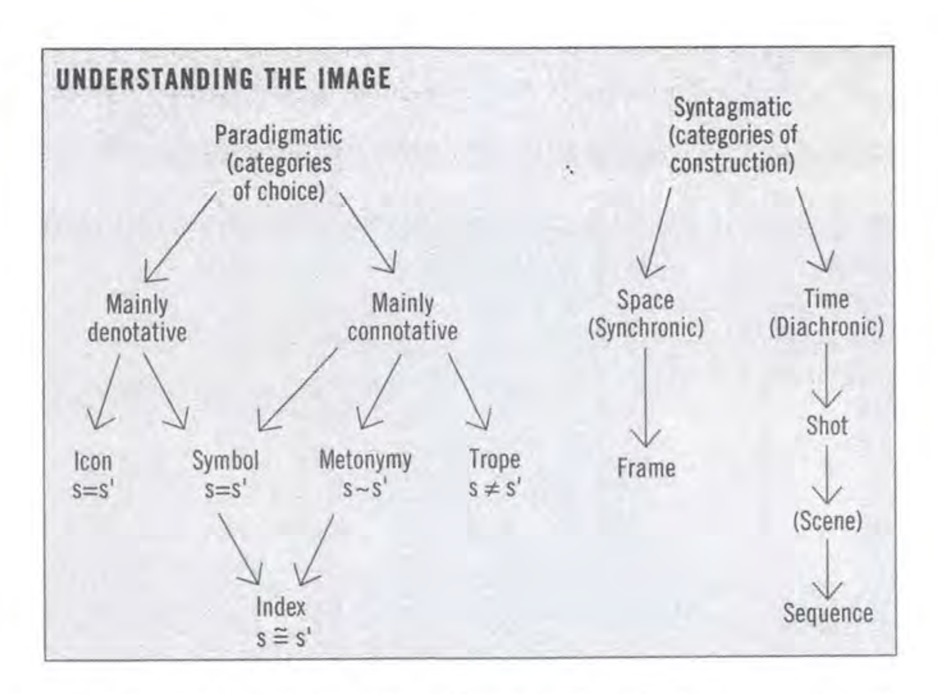


(شكل ٣-١٩)

وفى فيلم لمخرج "العار" (١٩٦٨). الإيماءة من أكثر وجوه التوصيل فى نظام العلامات السينمائية. فلغة حركة الجسد kinesis هى فى الأساس نظام فهرسة للكناية فى المعنى. هنا وضع فون سيدو يعطى المعنى الأساسى نفسه فى كلا الفيلمين: اليد تغطى الوجه، وتحميه من العالم الخارجى، والركبة فى وضع يشبه وضع الجنين لكى تحمى الجسد، لقد تقلصت الذات فى قوقعتها لحماية نفسها، وهو معنى يتأكد فى لقطة "العار" أيضًا، بواسطة إطار صندوق السلم الخشبى الذى يجلس فون سيدو عليه. النسيج يدعم الإيماءة فى كل من اللقطتين: كلا الخلفيتين - إحداهما خارجية والأخرى داخلية - تتسمان بالخوشونة، والعقم، وطاردة. كما أن الاختلافات بين اللقطتين ذات معنى مثلها مثل التشابهات. ففى "ساعة الذئب"، شخصية فون سيدو أكثر انفتاحًا واسترخاء بشكل نسبى، كذلك وضع جلسته. أما فى "العار" فإن الشخصية (عند هذه النقطة من السرد) تعذب نفسها، وهو إحساسٌ يتأكد فى وضع الجلسة الأكثر ضيقًا، والتكوين الغريب للقطة.



الرسم التخطيطى (H): قراءة الصورة. تتم معايشة الصورة كظاهرة بصرية وذهنية معًا. والنمط البصرى يتم قراءته بحركة العين السريعة، بينما التجربة الذهنية نتيجة لمحصلة المحددات الثقافية، التى تصوغ هذه التجربة، ويجتمع كل من الاستيعاب البصرى والذهنى فى مفهوم العلامة، حيث الدال (S) على علاقة بالمدلول ('S). والدال أكثر بصرية وأقل ذهنية، بينما المدلول أكثر ذهنية منه بصريًا. والمستويات الثلاثة للقراءة - حركة العين السريعة، والسيميوطيقى، والثقافى- تجتمع بعد ذلك مع بعضها البعض بالعديد من الطرق لإنتاج المعنى، سواء بشكل تصريحى أساسًا، أو تضمينى أساسًا.



الرسم التوضيحى (أ): فهم الصورة: نحن نفهم الصورة ليس فى ذاتها، ولكن فى سياق: فى علاقة مع تصنيفات الاختيار (الاستبدالى)، وفى علاقة مع تصنيفات البناء (التتابعى). وتصنيفات الاختيار هى تصريحية أو تضمينية، لكن ليس هناك حدٌّ فاصل بينهما، وكل تصنيف يتصف بالعلاقة بيد الدال والمدلول. وفى الصورة الأيقونية، يتطابق الدال مع المدلول. وفى الرمز يكون الدال مساويًا للمدلول، لكن ليس مطابقًا له. وفى الكناية والاستعارة، يكون الدال مشابهًا بطريقة ما للمدلول، بينما فى المجاز لا يكون الدال مساويًا للمدلول (ومختلف تمامًا عنه)، وهنا تكون العلاقة واهية أكثر، أما فى الفهرس، فإن هناك انسجامًا بين الدال والمدلول.

والعلاقة التتابعية (تصنيفات البناء) تعمل إما فى الزمان أو المكان: فظاهرة التزامن تحدث فى الزمن ذاته، أو بدون اهتمام بالزمن، بينما ظاهرة التعاقب تحدث عبر الزمن، أو خلاله. (وهنا فإن كلمات مثل "تزامنية" و"تعاقبية" تحمل المعنى الأبسط. كما أنها تستخدم أيضًا مع تعريفات أكثر تحديداً فى السيميوطيقا واللغويات، حيث اللغويات التزامنية وصفية، بينما اللغويات التعاقبية تاريخية).

وفى النهاية فإننا يجب أن نلاحظ أن العديد من المفاهيم التى ظهرت فى هذا الجدول تنطبق على الأصوات كما على الصور، برغم أن ذلك يحدث عادة بدرجة أقل. وبينما نحن فى الحقيقة لا نقرأ الأصوات بشكل متقاطع، فإننا مع ذلك نركز نفسيًا على أصوات محدودة داخل تجربة سمعية شاملة، حيث إننا نسد آذاننا" عن الضجة غير المرغوبة أو غير المفيدة. وإذا كان الصوت يبدو أكثر تصريحاً وأيقونية من الصورة، فإن من الممكن تطبيق مفاهيم الرمز، والفهرس، والكناية، والاستعارة، والمجاز، حتى لو كان من الضرورى إجراء بعض التغييرات.



(شكل ٣-٢٠)

الميزانسين أم المونتاج؟ مشهد مهم من فيلم بيرجمان "وجهًا لوجه"، تم تصويره من ممر بيفصل بين غرفتين لكى يصنع "شاشة منقسمة". وبدلاً من القطع المونتاجى من حدث إلى آخر، قدمهما بيرجمان فى الوقت ذاته بينما حافظ على كل حدث منفصلاً. إن جدل القطع المتبادل يظهر هكذا كجزء متكامل من الميزانسين.



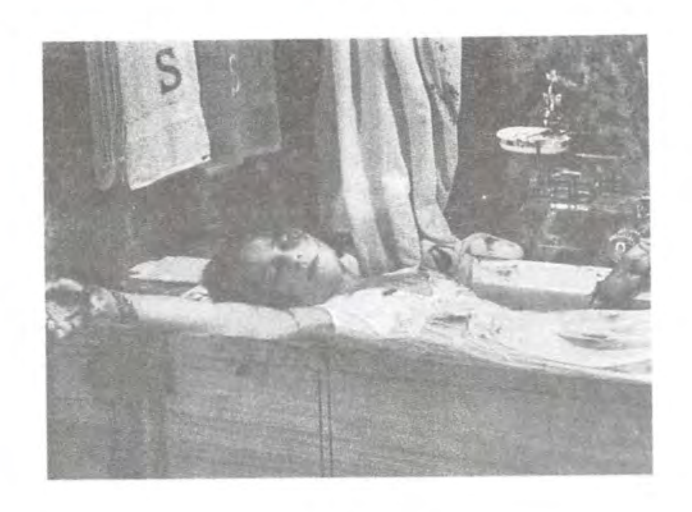
(شكل ٣-٢١)

شفرة حوض الحمام. مشهد القتل بالغ الأهمية من فيلم هيتشكوك "سايكو" (١٩٥٩)، والذى اشتهر مع السنوات بسبب مونتاجه المثير للدوار، ومع ذلك، فإن مشهد القتل فى الحمام لم يكن فكرة جديدة.



(شكل ٣-٢٢)

شفرة حوض الحمام. قبل سنوات من فيلم هيتشكوك، صدم فيلم إنرى جورج كلوزو "الشيطانة" (١٩٥٥) الجمهور بمشهد أكثر هدوءاً لكنه لا يقل غرابة؛ هنا بول موريس هو الضحية.



(شكل ٣-٢٣)
شفرة حوض الحمام. أنطونى بيركنز نجم فيلم "سايكو" شارك فى إعادة كتابة السيناريو لفيلم هيربرت روس "ما تبقى من شيلا" (١٩٧٣). جون هاكيت حاولت الانتحار فى حوض حمام أنيق فى سفينة.



(شكل ٣-٢٤)
شفرة حوض الحمام. توالد عن فيلم "سايكو" العديد من الأفلام التى تشير إليه. هنا مرة أخرى إنجى ديكنسون فى فيلم بريان دى بالما "ارتدى ليقتل" (١٩٨٠).



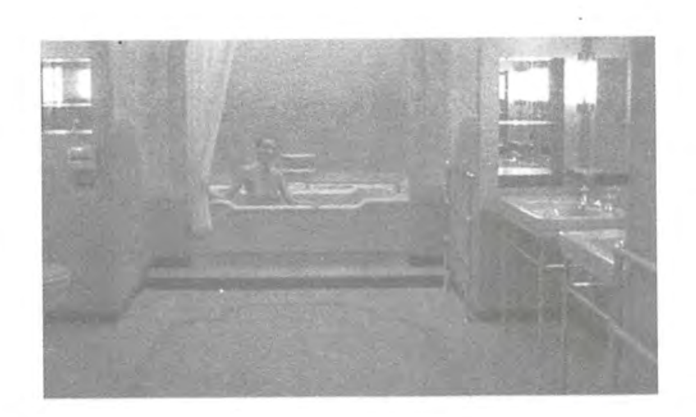
(شكل ٣-٢٥)
شفرة حوض الحمام. ليس القتل هو النشاط الوحيد الذى يقع فى أحواض الحمامات. إنه مكان جيد للتأمل أيضًا. فى فيلم جودار "بيور المجنون" (١٩٦٥)، استرخى جان بول بلموندو فى حوض الحمام، ليشارك بعض الأفكار مع ابنته حول المصور التشكيلى فيلاسكيز.



(شكل ٣-٢٦)
شفرة حوض الحمام. فى فيلم جان شارل تاكيلا "ابن العم، ابنة العم" (١٩٧٥)، استقرت مارى فرانسيس بيزييه فى حوض حمام خالٍ، واستغرقت فى تفكير عميق.



(شكل ٣-٢٧)
شفرة حوض الحمام. توم هانكس وقد تشتت بسبب أخبار العالم الحقيقى، متجاهلاً شريكته فى الحمام فى فيلم "حرب شارلى ويلسون" (٢٠٠٧) من إخراج مايك نيكولز.



(شكل ٣-٢٨)
شفرة حوض الحمام. تكوين كلاسيكى بالبؤرة العميقة فى فيلم كوبريك "التألق" (١٩٨٠). الأثاث اللامع والمقدمة الخالية يؤكدون على الضعف والخوف.



(شكل ٣-٢٩)

شفرة حوض الحمام. فى تنويع على هذه الشفرة، كيفن كلاين رئيسًا يأخذ حمامًا فى فيلم "ديف" (١٩٩٣)، من إخراج إيفان ريتمان، سيجورنى ويفر تشعر بالمفاجأة.



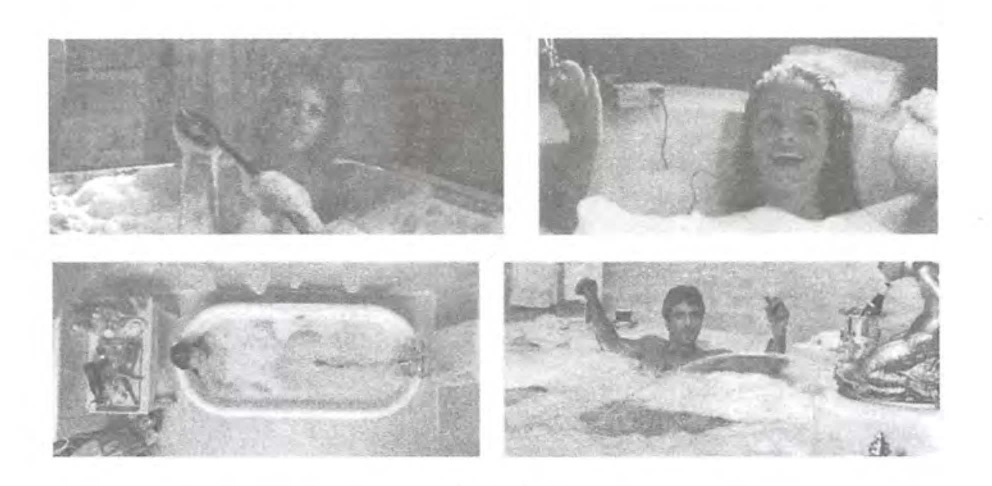
(شكل ٣-٣٠)

شفرة حوض الحمام. ويل سميث يجد ملجأ فى حوض الحمام فى فيلم "أنا أسطورة" (٢٠٠٧) من إخراج فرانسيس لورانس.



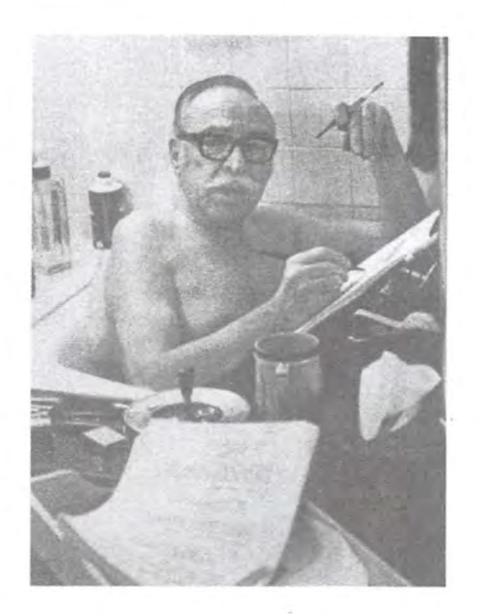
(شكل ٣-٣١)

شفرة حوض الحمام. أنجلينا جولى وأنطونيو بانديراس فى مياه حوض الحمام فى فيلم "خطيئة أصلية" (٢٠٠١)، من إخراج مايكل كريستوفر. يلعب الجنس دوراً أقل فى مشاهد أحواض الحمام من الأفلام الهوليوودية أكثر مما تتوقع.

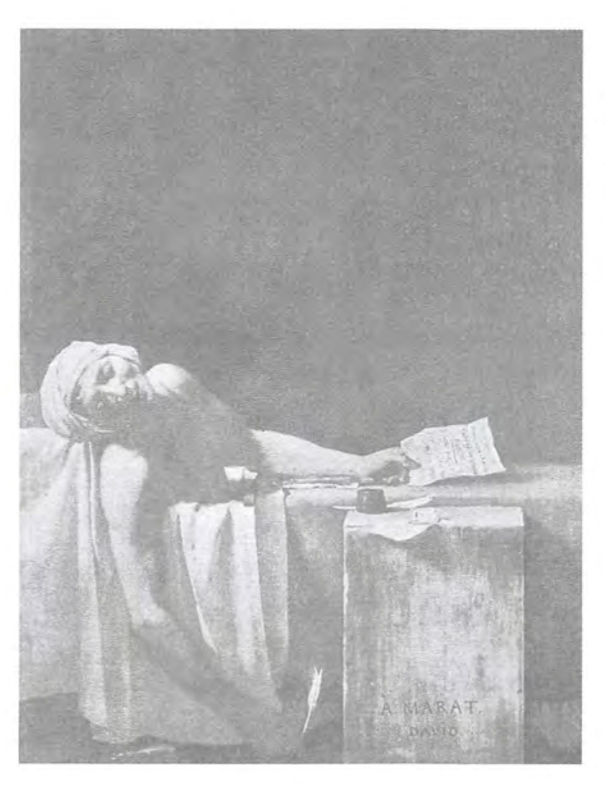


(شكل ٣-٣٢)

الشفرة الفرعية لفقاعات حوض الحمام. الإيحاء بالعرى دون التصريح به. كلوديا كاردينالى فى "كان ياما كان فى الغرب" (١٩٦٨)، جوليا روبرتس فى "امرأة جميلة" (١٩٩٠)، تانيا سولنيير فى "انزلاق" (٢٠٠٦)، آل باتشينو فى "الوجه ذو الندبة" (١٩٨٣).



(شكل ٣-٣٣)
يمكنك أن تجد شفرة حوض الحمام في الأفلام التسجيلية أيضًا. هنا دالتون ترامبو يعمل وهو في حوض الحمام، والسجائر والقهوة في متناول يده.



(شكل ٣-٣٤)
تمتد شفرة حوض الحمام في الماضي، كما في لوحة جاك لوي ديفيد "موت مارا" (١٧٩٣)، وهي صادمة بسبب واقعيتها الشديدة.



(شكل ٣-٣٥)

لقطة لاثنين فى تناسب الشاشة الأكاديمى. سبنسر تريسى وكاثرين هيبورن فى فيلم جورج كيوكر "بات ومايك" (١٩٥٢)، إنها أكثر حميمية من...



(شكل ٣-٣٦)

... لقطة لاثنين بتناسب الشاشة العريضة. جاك كولد بريالى وأنًا كارينا فى فيلم جان لوك جودار "المرأة هى المرأة" (١٩٦١)، الطبيعة الصامتة على المائدة فى تكوين دقيق، لكى تملأ المساحة الوسطى من الكادر، ولكى تصل بين الشخصيتين.



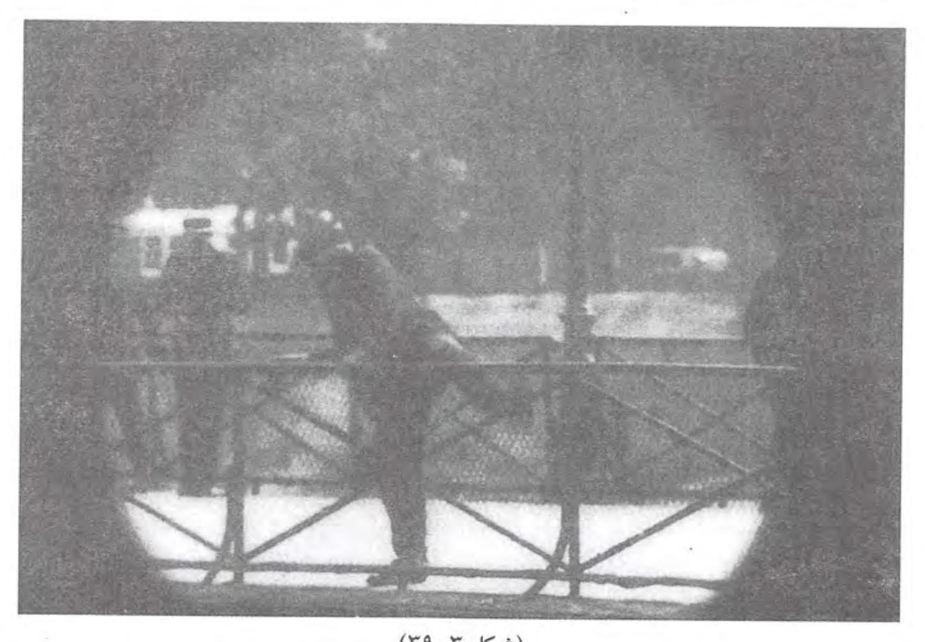
(شكل ٣-٣٧)

كان ميكلانجلو أنطونيونى مشهوراً جداً بحساسيته للمجاز البصرى. هذه اللقطة التى تتخذ من أشياء موجودة قناعًا لتحديد الكادر فى فيلم "الخسوف" (١٩٦٢)، تعزل ألان ديلون ومونيكا فيتى، وتركز الانتباه على المقارنة بين فيتى والبورتريه على الجدار وراءها.



(شكل ٣-٣٨)

كان أنطونيونى بالغ الاهتمام بالتكوين فى الشاشة العريضة. هذه اللقطة من فيلم "صحراء حمراء" يوضح الشكلانية المعمارية عند أنطونيونى.



(شكل ٣-٣٩)

هذه اللقطة من فيلم جان رينوار "إنقاذ بودو من الغرق" (١٩٣٢) تعزل الشكل البائس اليائس للطبل بودو، وهو على وشك أن يقفز فى نهر السين، بواسطة وضع قناع على الصورة، وهذا القناع له وظيفة حرفية أيضاً، حيث بودو (ميشيل سيمون) تتم رؤيته من خلال تليسكوب فى هذه اللقطة.



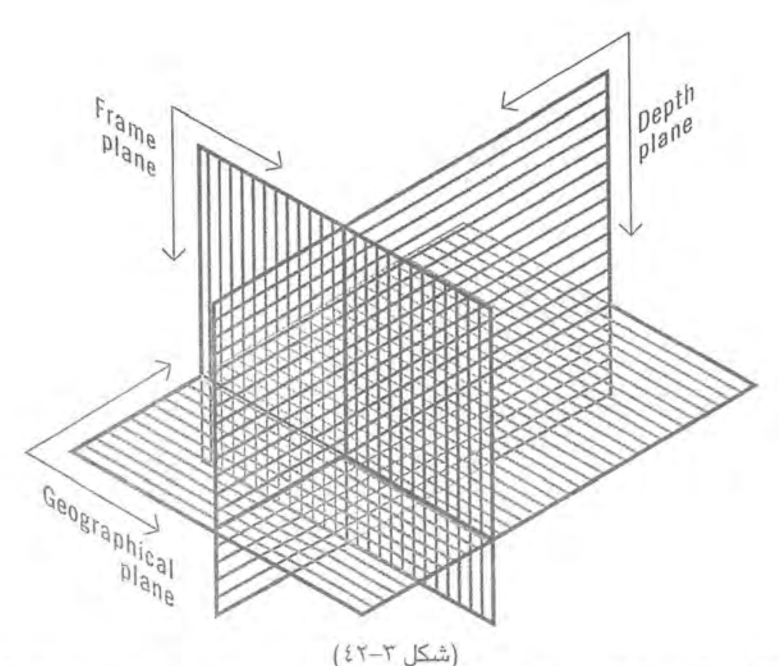
(شكل ٣-٤٠)

الشكل المغلق. المشهد الشهير لكابينة القطار فى فيلم "ليلة فى الأوبرا" (١٩٣٥) من إخراج سام وود، لابد أنه أعلى نقطة فى الشكل المغلق فى أسلوب هوليوود! الإخوة ماركس مكدسون فى الكادر والكابينة معًا.



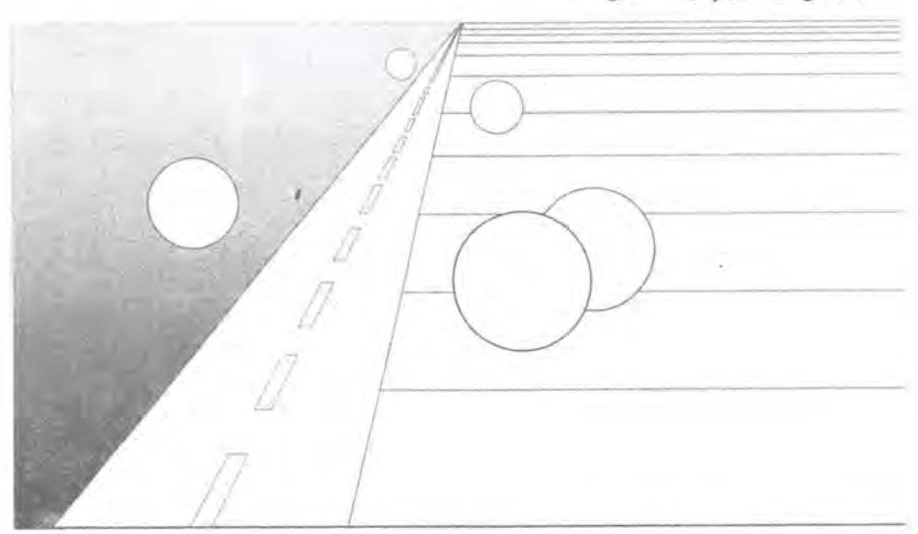
(شكل ٣-٤١)

الشكل المفتوح. ماشا ميريل فى فيلم جودار "امرأة متزوجة" (١٩٦٤)، سيارة الأجرة تتحرك إلى خارج يسار الكادر، وميريل تسير خارجة من يمين الكادر وتنظر إلى الخلف تجاه اليسار، والسيارة فى الخلفية تتحرك فى خط مائل إلى خارج أعلى الكادر. عناصر تصميم اللقطة تجتمع لتجعلنا واعين بالمساحة المستمرة خارج حدود الكادر.



(شكل ٣-٤٢)

الثلاثة مستويات للتكوين. هذه مستويات الصــورة الثلاثة، مستوى الصـورة، وجغرافية المكان الفوتوغرافى، ومحور إدراك العمق.



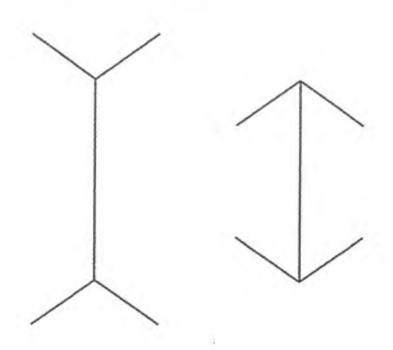
(شكل ٣-٤٣)

مواضـعـات إدراك العمق. هـناك أربـع مـواضـعـات رئيسيـة لإدراك العمق موضـحـة هنا: الالتـقاء (حـدود الطريق)، والحـجم النسبـى (الكرات القـريبـة والبـعـيدة)، عـامل الكثـافة (للظل على اليسـار، والخطوط إلى اليمين)، والتراكب (الكرات إلى اليمين).



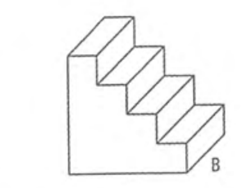
(شكل ٣-٤٤)

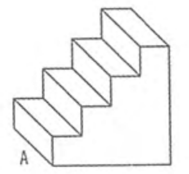
دوروثى كامينجور (فى الظل)، وأورسون ويلز، وجوزيف كوتين، فى فيلم ويلز "المواطن كين" (١٩٤١)، ليس ما يروى القصة مادة اللقطة، وإنما تصميمها.



(شكل ٣-٤٥)

إيهام موللر لاير. الخطان الرأسيان متساويان، لكن الخط الأيسر يبدو أطول بكثير؛ إننا نقرأ الزوايا فى الأعلى والأسفل بوصفها أركاناً، اليسار يتراجع، واليمين يتداخل. وإذا بدا الخطان متساويين، فإننا نعتقد أن الخط الأيسر أطول، حيث إنه أبعد.





(شكل ٣-٤٦)

إيهام الصعود والنزول على السلم. أى السلمين صاعداً والآخر هابطاً؟ حيث إن الغربيين يميلون إلى القراءة من اليسار إلى اليمين، لذلك نرى (A) صاعداً و(B) هابطاً.



(شكل ٣-٤٧)

ميشا أور فى فيلم أورسون ويلز "مستر أركادين" (١٩٥٥)، نموذج للتكوين المائل عند ويلز. لأن خط الطاولة يتحرك من اليسار إلى اليمين فإنه يشوش اتجاهنا أكثر. إن المراقب فى الكادر يبذل جهداً، ويمد رقبته لكى يرى. الزاوية المنخفضة للقطة تزيد من إحساس الخطر الكامن. والأكثر أهمية أن مجاز العين المكبرة تمت مضاعفته مرتين بالدائرتين فى أعلى القبعة وفى المصباح العلوى. "الخدعة" هنا هى أن العدسة المكبرة فى موضع يخدم رؤيتنا للتكوين، وليس رؤية أور.



(شكل ٣-٤٨)

التعريض المتعدد هو أحد الشفرات غير الطبيعية فى السينما (إننا نادراً ما نرى صورتين فى الوقت ذاته فى الحياة الحقيقية)، لكنه قد يكون محتشداً بالمعنى. هنا ثلاثة أمثلة لتعريض متعدد من أفلام مختلفة لأورسون ويلز، يتزايد تعقيدها تدريجياً. الأول من "المواطن كين"، يربط ببساطة بين سوزان ألكسندر (دوروثى كامينجور) وصورتها فى الصحافة، وهذا استخدام شائع لشفرة التعريض المزدوج.



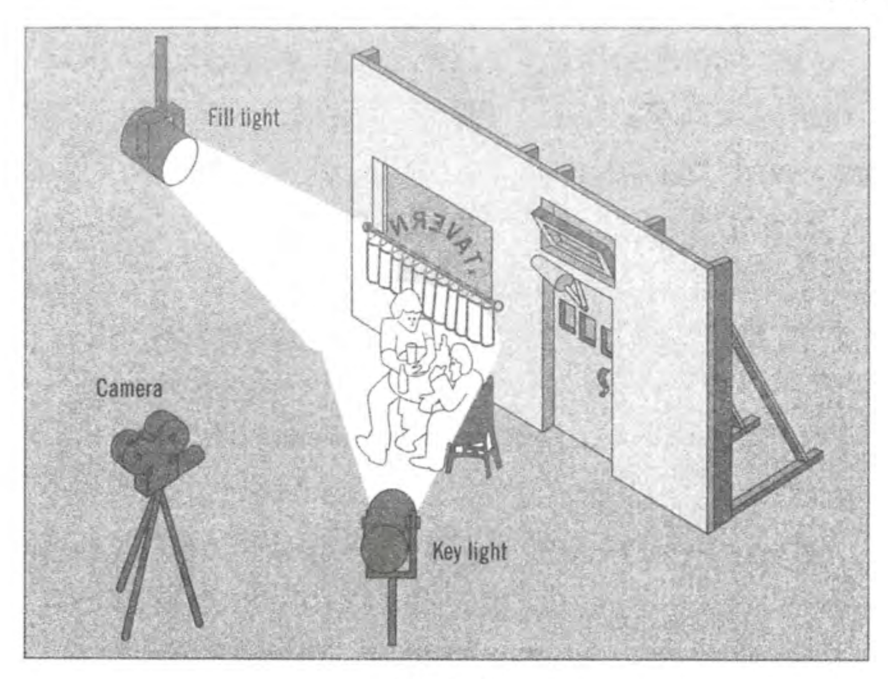
(شكل ٣-٤٩)

الثانى من فيلم "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢)، يوحى بمستويين من الواقع.



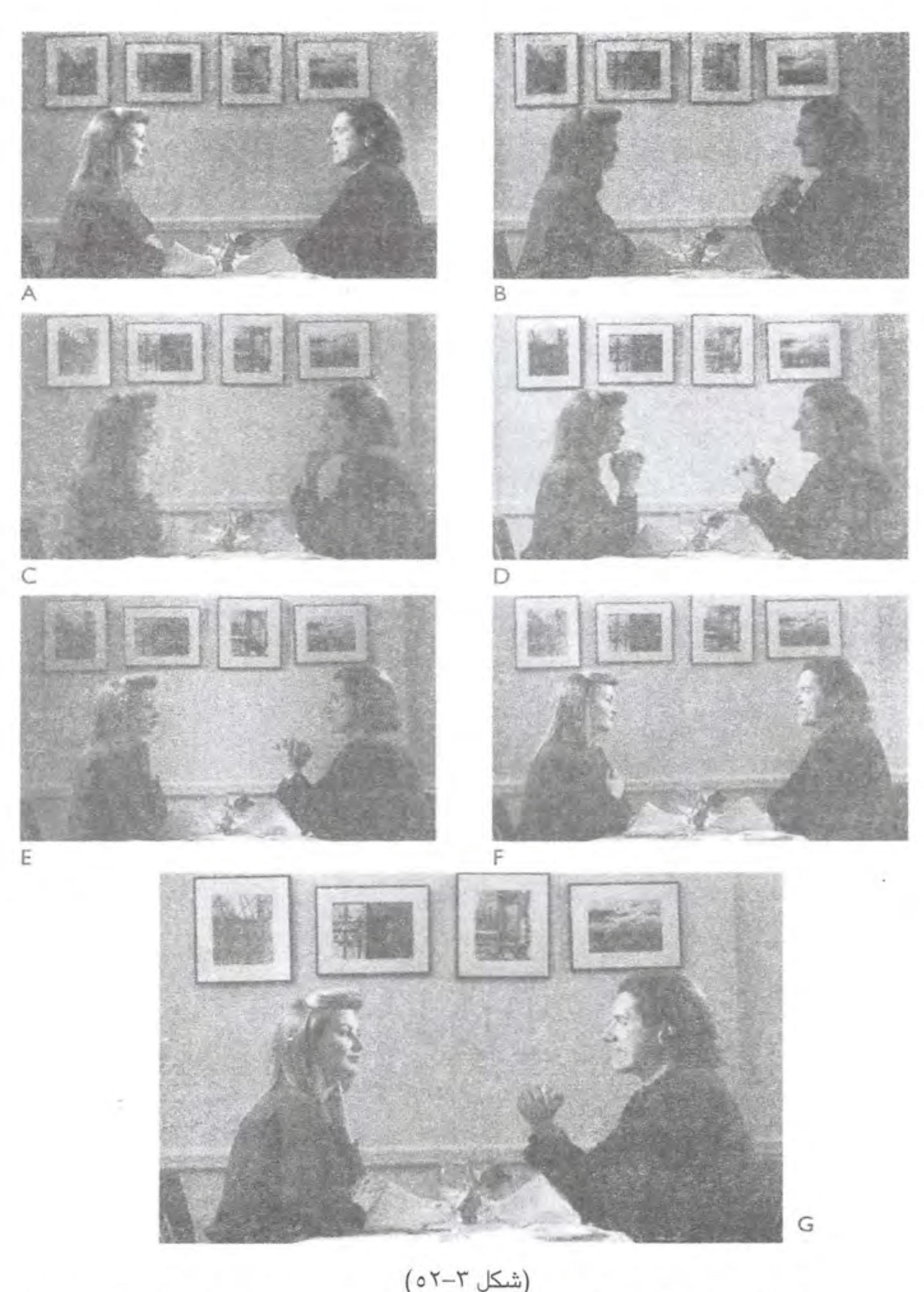
(شكل ٣-٥٠)

الثالث من فيلم "السيدة من شانجهاى" (١٩٤٧)، من مشهد المرايا الشهير: هل سوف نتحمل الكابوس؟



(شكل ٣-٥١)

الضوء الرئيسى والضوء المالئ. يكون الضوء الرئيسى عادة فى زاوية ٤٥ درجة مع المحور الواصل بين الكاميرا والموضوع الذى يتم تصويره، ويقدم المصدر الرئيسى لإضاءة المشهد. أما الضوء المالئ الأصغر فهو يقوم بتنعيم الظلال فى هذا التكنيك الهوليوودى الكلاسيكى للإضاءة.



(شكل ٣-٥٢)

مجموعات الإضاءة من فيلم "الواجهة المشتركة". (A) ضوء رئيسي. هناك ضوءان رئيسيان مستخدمان هنا. (B) ضوء خلفي. (C) ضوء مالئ، (D) ضوء رئيسي وضوء مالئ. (E) ضوء خلفي وضوء مالئ. (F) ضوء رئيسي وضوء خلفي. (G) التكوين النهائي: الضوء الرئيسي، والمالئ، والخلفي.



(شكل ٣-٥٣)

الإضاءة الهوليودية. مارجريت أوبرايان وجودى جارلاند فى فيلم فينسينت مينيللى "قابلنى فى سانت لويس" (١٩٤٤). المشهد مضاء تمامًا ومليء بالحيوية. هناك أقل قدر من الظلال، حتى فى الغرفة الخلفية الموجودة خارج البؤرة. ولأن ذلك الفيلم كان من تقنية تكنيكلر، فالإضاءة أقوى من المستخدمة فى فيلم بالأبيض والأسود.



(شكل ٣-٥٤)
الإضاءة العالية. فيلم جان بيير ميلفيل وجان كوكتو "أطفال مزعجون" (١٩٥٠)، العيون مضاءة بشكل خاص.



(شكل ٣-٥٥)
الإضاءة الخلفية هى إحدى الشفرات المهمة فى الإضاءة، والمقتبسة عن التصوير التشكيلى. وهنا نموذج مبكر نسبيًا من التصوير التشكيلى، وهو لوحة كونستانس مارى شاربنتير "مدموازيل شارلوت" حوالى عام ١٨٠١). والمصدر الضوئى يؤكد على شعر الشخصية وثنيات ثوبها. ورغم أنه ليس هناك مصدر ضوئى واضح من الأمام، فإن التفاصيل واضحة والظلال ناعمة ورشيقة.



(شكل ٣-٥٦)

جان لوك جودار، هو سينمائى مفتون بهذه الشفرة، ففى زمن فيلمه "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٨) - ومنه أُخذت هذه اللقطة - كان يقوم بتجريد لقطة الإضاءة الخلفية إلى درجة "السيلويت". الإضاءة قوية، جريئة، وتطغى على الموضوع. ولكى نبحث عن التفاصيل فى هذه اللقطة فإن علينا أن نبذل جهداً، فلأننا نواجه النافذة المضاءة، على عكس المتلصصين، فإننا نشعر تماماً بالتأثير الذى يريده جودار. هنا جان يان وميريل دارك فى "عطلة نهاية الأسبوع".



(شكل ٣-٥٧)

حقق وودى ألين إحساساً مختلفاً فى هذه اللقطة المضاءة من الخلف بقوة، من فيلم مانهاتن" (١٩٧٩) "سيلويت" ديان كيتون وألين يمكن إدراكه على الفور فى حفلة كوكتيل فى حديقة فى "متحف الفن الحديث".



(شكل ٣-٥٨)

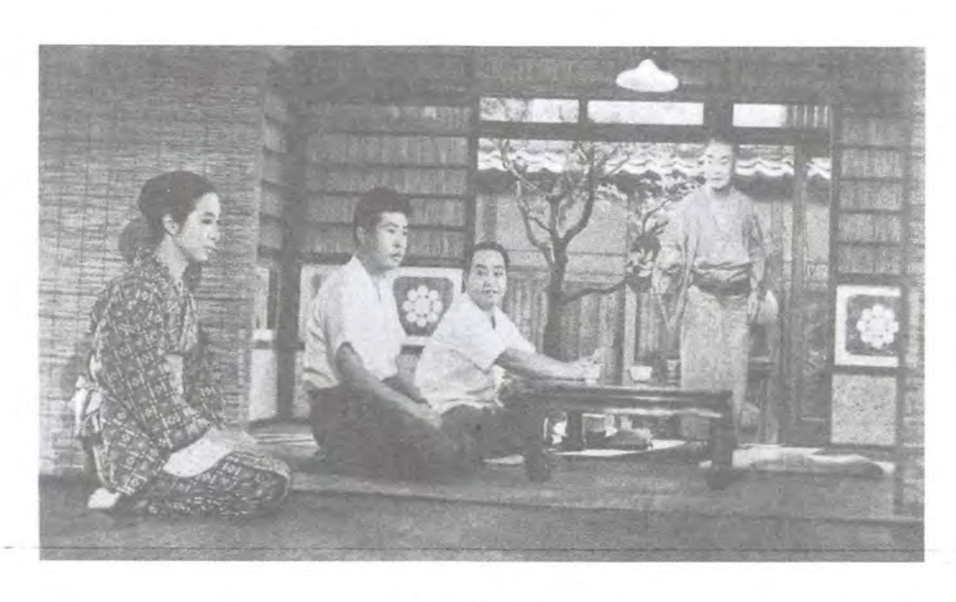
بالإضافة إلى التكوين المعمارى فى الشاشة العريضة، كان أنطونيونى مفتونًا بشفرة البؤرة. هنا من فيلم "صحراء حمراء"، مونيكا فيتى تدخل الكادر وهى خارج البؤرة (مثل شخصيتها تمامًا).



(شكل ٣-٥٩)

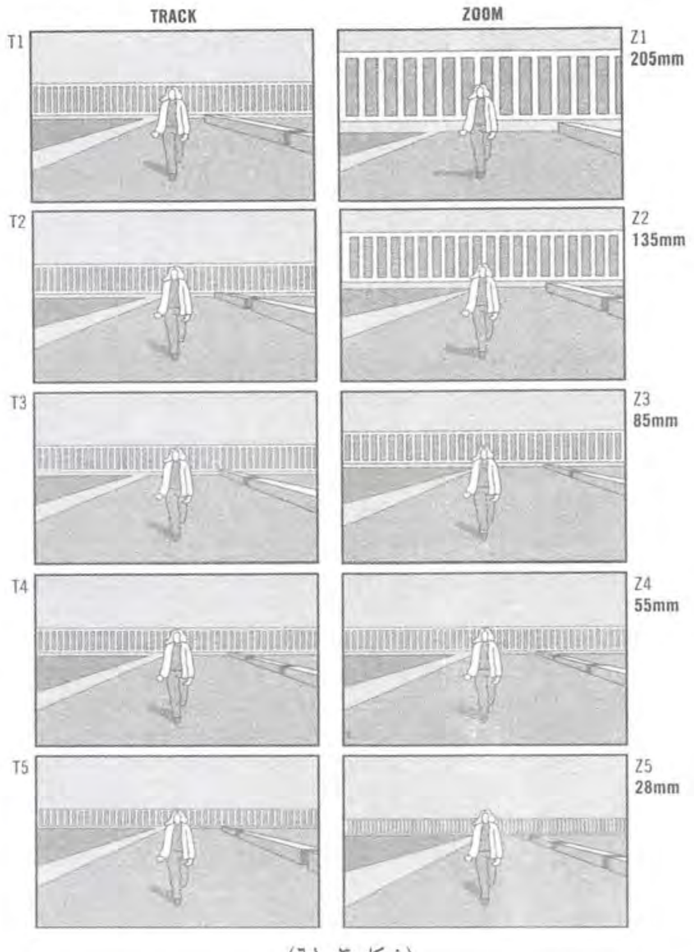
(A) سيلفيا فى جان رينوار "الحفلة" (١٩٣٦). (B) بيبى أندرسون وجونار بيورنستراند وليف أولمان فى فيلم بيرجمان "بيرسونا" (١٩٦٦). (C) رينيه لونجارينى ومارشيللو ماستروياني فى فيلم فيللينى "الحياة اللذيذة" (١٩٥٩). (D) جولييتا ماسينا فى فيلم فيللينى "الطريق" (١٩٥٤). (E) فى فيلم فيللينى "ليالى كابيريا" (١٩٥٧). (F) ماسينا فى فيلم فيللينى "جولييت والأرواح" (١٩٦٥).

تكوين اللقطة. فى الممارسة العملية، مسافة اللقطة ليست قاطعة كما يوحى المصطلح. فكل من (A) و(B) -على سبيل المثال- هما فى منطقة ما بين اللقطة القريبة واللقطة التفصيلية. كل منهما يعطينا نصف وجه امرأة، ومع ذلك فإن الوجه (A) يحتل كل الكادر، بينما فى (B) هو جزء من لقطة متوسطة. تناسب الشاشة للكادر له اعتبار مهم أيضاً. كل من (C) و(D) هما بشكل أو بآخر لقطتان متوسطتان، ومع ذلك ففى (C) فى تناسب السينماسكوب التأثير مختلف عن (D) حيث التناسب الأكاديمى. (C) تشمل حدثًا أكبر من (D)، التى هى أقرب إلى اللقطة القريبة، والتكوين عنصر مهم أيضاً. اللقطتان (E) و(F) يجب تصنيفهما كلقطات عامة، للممثلة نفسها والمخرج نفسه. وفى كل لقطة، تحتل جولييتا ماسينا ثلاثة أرباع ارتفاع الكادر بشكل أو بآخر. ومع ذلك ففى (E) قام فيللينى بتكوين لقطة حيث عناصر التصميم الأخرى. الطريق والتماثيل والأفق تجتمع لتركز الانتباه على ماسينا، ومن الناحية النفسية، صورتها أكثر تأثيراً هنا. أما فى (F) فإن التكوين (وطريقة وقوفها) يعمل على تقليل التأكيد على وجودها.



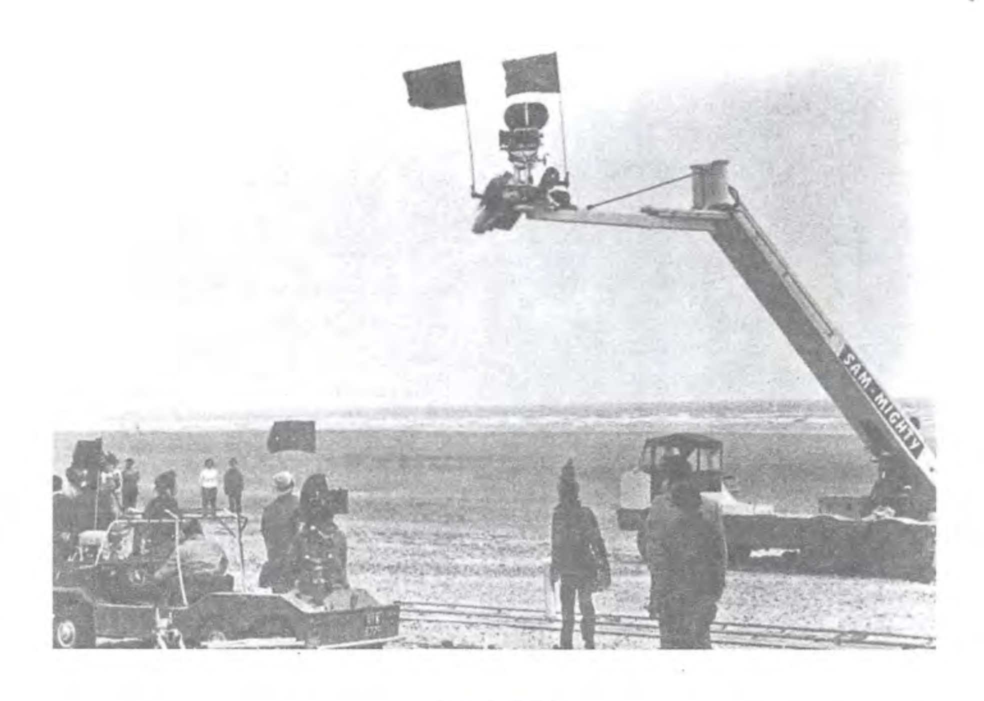
(شكل ٣-٦٠)

لقطة نموذجية من زاوية منخفضة من فيلم ياسيوجيرو أوزو "نهاية الصيف" (١٩٦١)، لا تبدو الزاوية لافتة للانتباه؛ لأن الشخصيات تجلس على الأرض.



(شكل ٣-٦١)

التتبع مقابل الزووم. هذه الكادرات العشرة من لقطتى تتبع وزووم متوازيتين، توضح الفرق بين التكنيكين. فى كل مرة تتحرك المرأة فى اتجاه الكاميرا، وتقطع مسافة حوالى خمسين ياردة بين الكادر (١) والكادر (٥). تم تصوير التتبع أولاً، بعدسة الزووم ٥٥ مم (لذلك، فإن الكادرين T4 وZ4 متطابقان). ثم تم تصوير اللقطة بالزووم لكى تطابق لقطة التتبع. والعلاقة بين الموضوع والخلفية مختلفة تماماً فى الزووم. وعندما تتغير الأبعاد البؤرية للعدسة من التليفوتو (٢٠٥ مم) إلى عدسة واسعة (٢٨ مم)، يتغير إدراك العمق من الضحل إلى العميق، كما يتغير المنظور أيضاً قليلاً أيضاً. وفى لقطة التتبع، تكون المسافة بين الموضوع والكاميرا المثبتة من كادر إلى آخر، وحيث إن البناء بعيد فى الخلفية بما فيه الكفاية لكى لا يتغير كثيراً بين الكادرات. وفى الزووم، المسافة بين الموضوع والكاميرا متغيرة على الدوام، والحجم النسبى للبناء فى الخلفية كبير فى لقطة فى التليفوتو، وبعيد وصغير فى كادر الزاوية الواسعة. لاحظ -أيضاً- أن زاوية الظل يتغير فى الزووم.



(شكل ٣-٦٢)

الكاميرا المتحركة. فى موقع تصوير فيلم جان لوك جودار "واحد زائد واحد" (١٩٦٨). فى يمين الصورة هى من "الإكسسوارات" (الرايتان الحمراء والسوداء ليستا من المعدات المستخدمة فى مواقع التصوير). منصة الكاميرا يوازنها الأوزان خارج الكادر. فى المستوى الأوسط هناك قضبان لكاميرا تكاد أن تُرى فى أقصى اليسار. وفى مقدمة الكادر، هناك كاميرا ثالثة مركبة على عربة خاصة.

(شكل ٣-٦٣)



الدوران. إن حركات البان، والتيلت، والتتبع، شائعة كشفرات سينمائية، لكن الدوران نادر، والسبب واضح: إن لقطات البان والتيلت والتتبع تحاكى حركاتنا فى حياتنا اليومية، لكن من النادر أن "ندير رءوسنا (نميل بها إلى الجانب)، لذلك، فإن هذا فى العادة منظور صادم. وعندما يتم تصوير لقطات فى زاوية مائلة (انظر الرسوم التوضيحية من أفلام أورسون ويلز فى الشكلين: ٣- ٤٧ و٣- ٤٨)، فإن حركة الدوران تكون غير عادية، هنا يقوم فريد أستير بنمرة راقصة كاملة فى لقطة متصلة ليس فيها قطع مونتاجى، متحركًا تدريجيًا على الحائط، ثم السقف، ثم الحائط المقابل، فى فيلم ستانلى دونين "زفاف ملكى" (١٩٥١)، هذه النمرة التى تم تصميمها وتنفيذها بدقة كانت بديكور مركب على أسطوانة دائرية، حيث الأثاث والكاميرا مثبتة فى الديكور. وعندما يتحرك أستير من الأرضية إلى الحائط ثم إلى السقف، يدور الديكور والكاميرا معه.



(شكل ٣-٦٤)

استخدم ستانلى كوبريك أداة مماثلة للعديد من اللقطات غير العادية فى فيلم "٢٠٠١، أوديسا الفضاء". هذه اللقطة بالتحديد توضح هذه الأداة، رائد الفضاء يتحرك فى دائرة كاملة، بافتراض أنه يرتدى أحذية خاصة للتزحلق على ممر خاص.



(شكل ٣-٦٥)

ديكور مورناو من فيلم "الشروق" (١٩٢٧)، رحلة الترام الطويلة تحتل مكانًا مهمًا فى تاريخ السينما، فى هذه الحالة، فإن اللقطة للتتبع فائقة المشابهة مع الواقع، فليس هناك طريقة لركوب الترام إلى فوق القضبان.



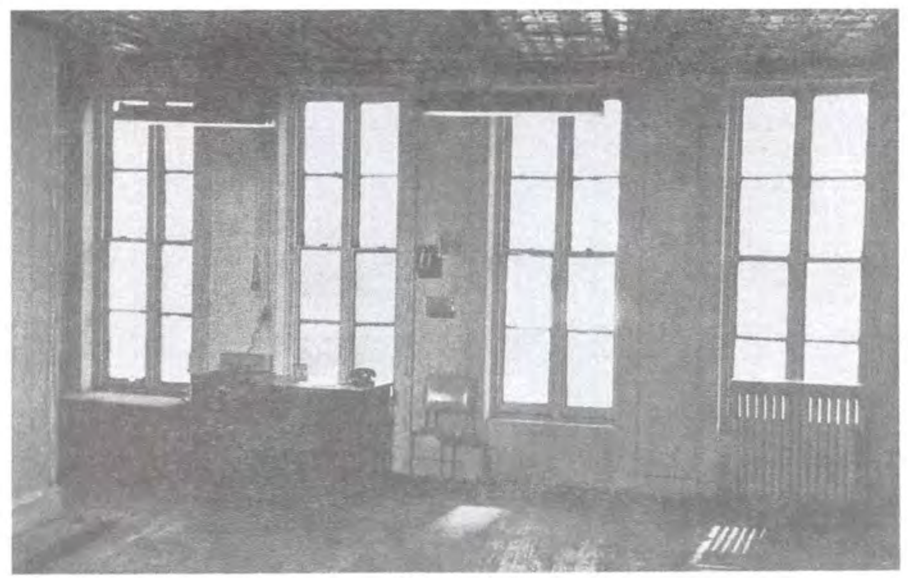
(شكل ٣-٦٦)

كان ماكس أوفولس متيمًا بشكل خاص بالكاميرا المتحركة، هذه الصورة الثابتة من لقطة كرين غنائية طويلة من فيلم "المرجيحة الدوارة" (١٩٥٠)، أنطون ولبروك على اليسار، سيمون سينيوريه على المرجيحة.



(شكل ٣-٦٧)

إذا كانت لقطة التتبع منطقية وواقعية عند مورناو، وغنائية ورومانسية عند أوفولس، فبحلول عام ١٩٦٨ كانت قد أصبحت أداة تحليل ذهنى (ونكتة كبيرة أيضاً) عند جان لوك جودار. هذا الكادر من منتصف لقطة تتبع استغرقت سبع دقائق من زحام المرور فى فيلم "عطلة نهاية الأسبوع". كاميرا جودار تتحرك باستمرار وبطء عبر ما يبدو أنه طابور طويل من السيارات المتوقفة. السائقون والمسافرون يدفعون "الكلاكسات" دون توقف، كل منهم يحث الآخرين، ويتشاجرون، ويتوقفون لنزهة عابرة. ويلعبون الكرة من سيارة إلى أخرى (كما فى الصورة هنا). أشجار الحور المصطفة على الطريق على مسافات منتظمة تقسم اللقطة الممتدة إلى أجزاء تعمل كأدوات تكوين منفصلة.



(شكل ٣-٦٨)

فيلم مايكل سنو "الطول الموجي" تناول التتبع كقانون بنائى، وكموضوع للفيلم. هذا كادر من قرب منتصف لقطة زووم امتدت خمساً وأربعين دقيقة. عند نهاية الفيلم، كانت كاميرا سنو قد تحركت إلى لقطة قريبة فى منتصف صورة فوتوغرافية معلقة على الحائط فوق الكرسى. عن أى الصورة؟ عن الموجات بالطبع!



(شكل ٣-٦٩)

آلة ماكيل سنو الفائقة للقيام بحركات البان، والتيلت، والدوران مع الكاميرا، فى موقع تصوير فيلمه "المنطقة المركزية". أدار سنو الكاميرا من خلف الصخرة على اليمين حتى لا يظهر فى الصورة.



(شكل ٣-٧٠)

جريس كيلى وجيمس ستيوارت فى فيلم هيتشكوك "النافذة الخلفية" (١٩٥٤). ستيوارت يقوم بدور مصور فوتوغرافى، مُقعد فى شقته فى الشارع من قرية جرينويتش. النافذة التى تشبه "السينماسكوب" وتطل على الفناء تجذب اهتمامه. (انظر عن قرب!). ويصبح متورطًا تمامًا فى القصص التى ترويها هذه النوافذ. هل هذا مجاز عن صناعة الأفلام؟ من المؤكد أنه دراسة فى "وجهة النظر".





(شكل ٣-٧١)

جريجورى بيك يغرق محدثه فى كوب لبن (بالنظر إليه من خلال الكوب - المترجم)، ونحن نشاركه وجهة النظر تلك وهذه التجربة، فى هذه اللقطة الخالدة من فيلم هيتشكوك "المسحور".



(شكل ٣-٧٢)

كادر العناوين من فيلم أورسون ويلز على المشهد الرائع للقطة التتبع التأسيسية فى بداية فيلم "لمسة الشر" (١٩٥٨). خلال دقائق معدودة، نعرف كل ما نحتاج أن نعرفه.







(شكل ٣-٧٣)

عند نهاية فيلم "المسافر العابر" هناك لقطة طويلة عظيمة وغامضة بالتتبع إلى نافذة ومن خلالها. وقد أقام أنطونيونى تلك الآلة المعقدة لتنفيذ اللقطة، وهى آلة مزيج من ستيديكام، سكايكام، والتراك العلوى. مشغل الكاميرا يوجهها، وهو معلق على رافعة، وينفذ فى شيش نافذة، تنفتح فى الوقت الذى يتم فيه تثبيت الكاميرا على رافعة حتى تتحرك مبتعدة فى الفناء. هل يمكن لك أن تنفذ مثل هذه اللقطة كومبيوتريًا؟ ربما هل سوف تبهرنا عندئذ؟ لا.



(شكل ٣-٧٤)

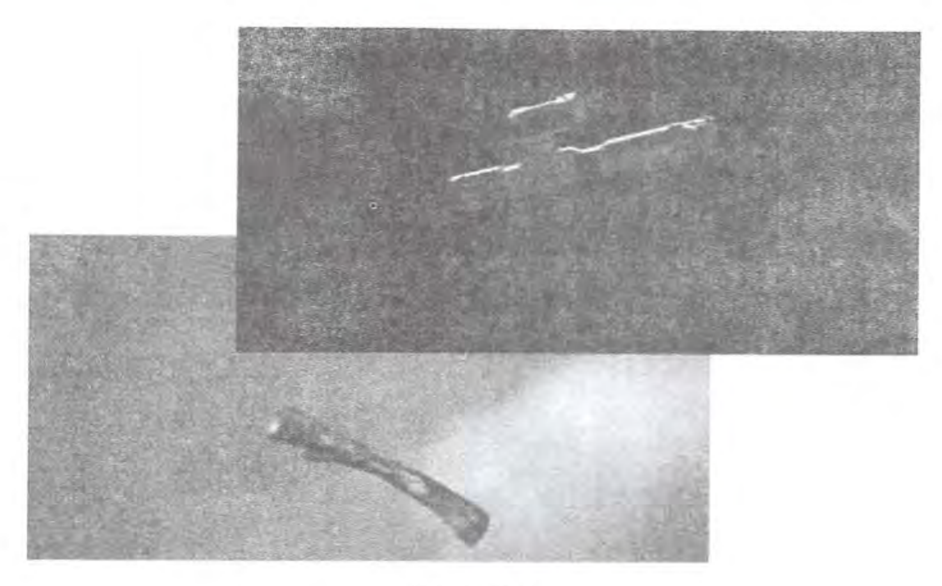
فيلم الهجاء الساخر لصناعة السينما وأخرجه روبرت آلتمان "اللاعب" (١٩٩٢)، يبدأ بلقطة تتبع تمتد بكرة كاملة تشبه بعض لقطات موروناو، وويلز، وجودار: تؤسس مكان الحدث، وتؤسس للحدث ذاته، وتقدم الشخصيات، وزرع العلاقات الصغيرة، وتوزيع النكات الضمنية، تطل من النافذة، لتؤسس المقدمة المنطقية الرئيسية، وتتحدث على نحو بعد حداثى عن أفلام سابقة، وتقديم تحية لها، حتى لو كانت لقطة آلتمان تتجاوز هذه الأفلام السابقة.





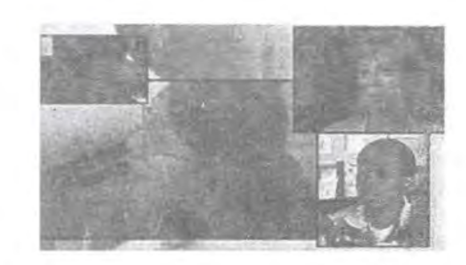
(شكل ٣-٧٥)

استخدم ألفونسو كوارون العديد من لقطات التتبع المبتكرة فى فيلم "أطفال الرجال" (٢٠٠٦). هنا فى لقطة التتبع الأخيرة حيث كليف أوين وكلير هوب أشيتى يشقان طريقهما خلال منطقة حرب، مع انفجارات محسوبة بدقة والكثير من الأكشن.

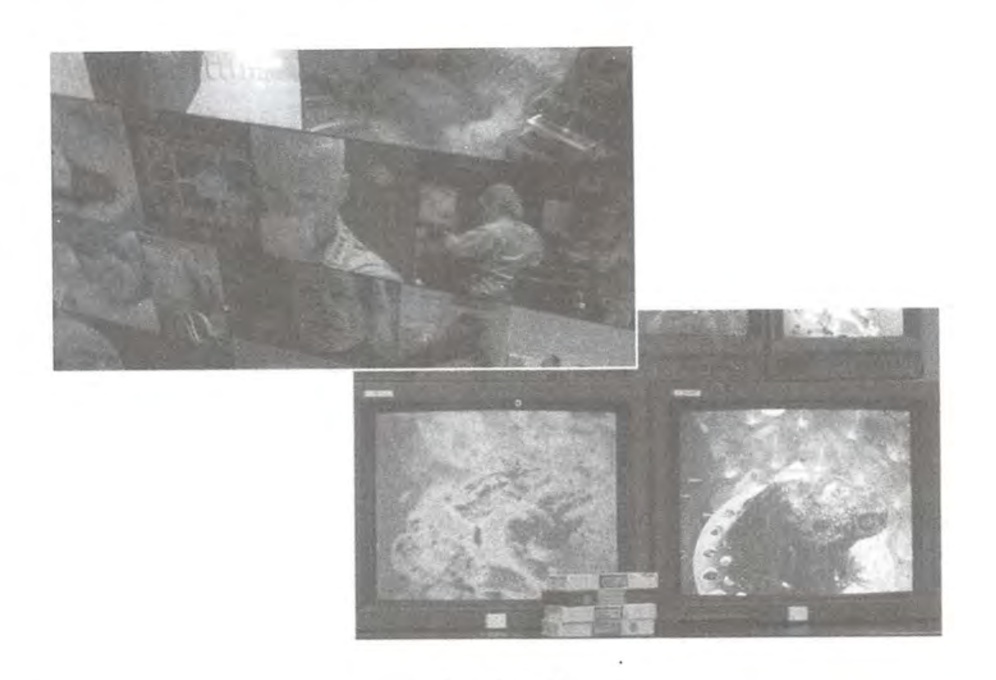


(شكل ٣-٧٦)
لقطة القطع المطابق المذهلة من فيلم كوبريك "أوديسا الفضاء".



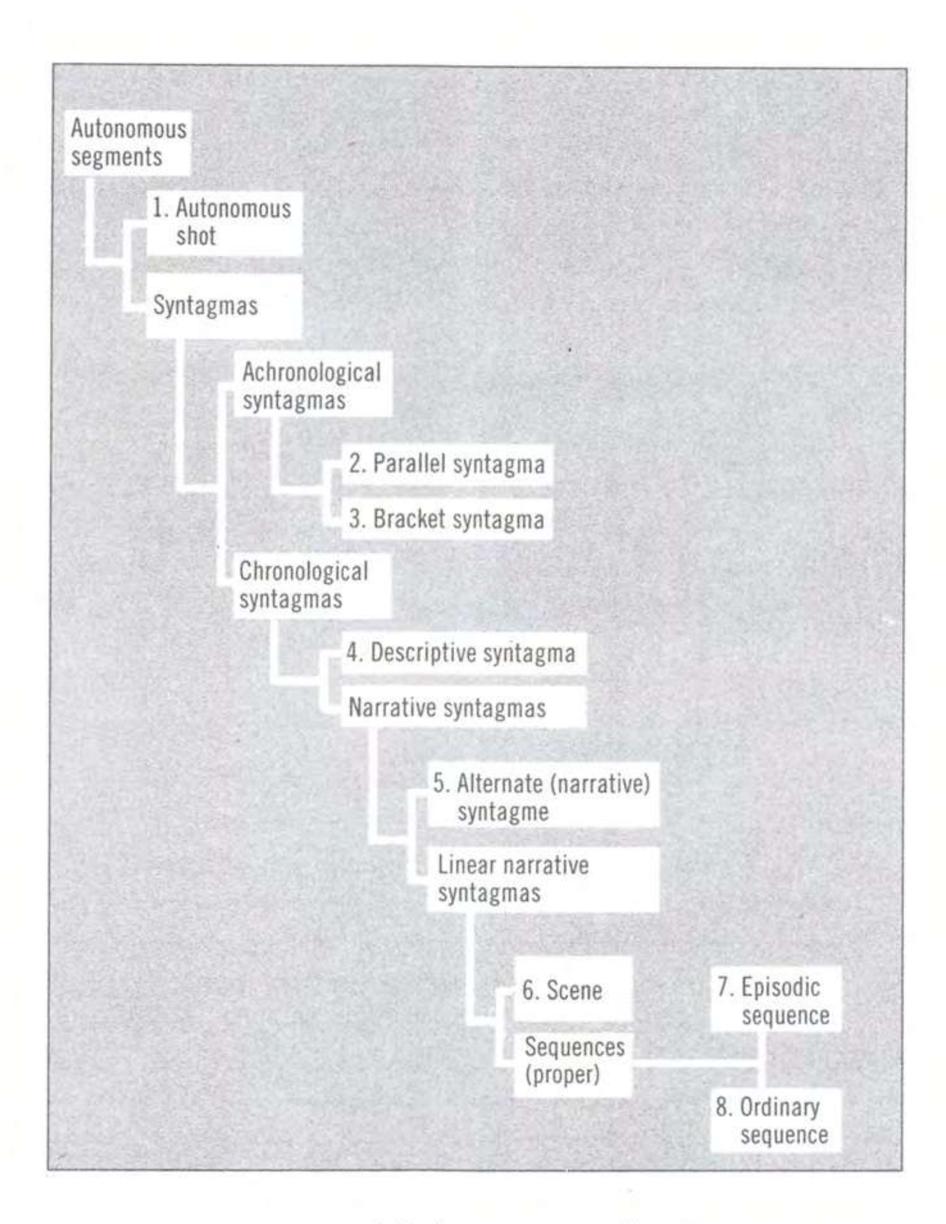


(شكل ٣-٧٧)
مونتاج الكولاج. شفرة غير عادية تكتسب جماهيرية بفضل المونتاج الرقمى، هى الكولاج. لقد قام السينمائيون بالتجريب فى الكولاج فى فترة سابقة، لكن العمل كان آنذاك مكلفًا ويستغرق وقتًا وجهداً كبيراً من خلال آلة الطابع البصرى، أما الآن فهو يتم بحركة "الماوس" على الكومبيوتر. واستخدم نورمان جويسون هذا التكنيك بنجاح فى فيلم "علاقة توماس كراون" (١٩٦٨) - إلى اليسار- وكذلك فيلم مايكل وادلى "وودستوك" (١٩٧٠) الذى استخدم الشاشة المنقسمة لكى يستوعب قدراً هائلاً من اللقطات التى تم تصويرها (برغم أن الشاشة المنقسمة ليس ذاتها هى الكولاج). والكولاج مفيد بشكل خاص عندما يكون شريط الصوت متحكماً فى الصورة، كما يحدث عادة فى التغطية الإخبارية: إلى اليمين، شاشة من "ساعة الأخبار"، تقرير من شبكة بى بى إس فى عام ٢٠٠٨ حول التعليم. (انظر أيضاً الشكلين ٢- ٧٢ و٣- ٧٨).



(شكل ٣-٧٨)

مونتاج الكولاج. من فيلم "الرجل الأخضر" (٢٠٠٣)، حيث ابتكر أنج لى أداة للكولاج تحاكى الشاشات المتعددة التى تواجهها الشخصيات فى الفيلم. هذه الفكرة تستدعى إلى الذهن أيضًا كادرات رسوم القصص المصورة.



الرسم التوضيحي (J) تصنيفات التتابع عند ميتز.



A



B



C



D

(شكل ٣-٧٩)

هذا تتابع من أربع لقطات فى مزج مزدوج من فيلم ألفريد هيتشكوك "الشمال عن طريق الشمال الغربى" (١٩٥٩). إنه يبدو ليس أكثر من انتقال مقتصد تمامًا من مشهد سابق من الأمم المتحدة، حيث روجر ثورنهيل (كارى جرانت) قد وقع فى فهم خاطئ أنه قاتل، إلى مؤتمر فى وكالة المخابرات المركزية الأمريكية فى واشنطن، حيث تتم مناقشة تحول هذه الأحداث. ويخرج هيتشكوك من لقطة علوية لثورنهيل الذى يبدو كنملة وهو يجرى بعيداً عن لافتة سكرتارية الأمم المتحدة (ترى بالكاد فى A)، إلى لافتة المبنى فى (B). ولأن هيتشكوك يتمتع بذكاء استخدام السطح العاكس للافتة، فإنها تعكس مبنى الكابيتول، وبذلك يحدد المدينة و"الشركة" ولا يضيع مزيداً من الوقت.

ثم يمزج إلى عنوان رئيسى فى جريدة فى (D)، وهو ما يخبرنا بأن (١) هناك زمنًا قد مر، (٢) قد تم تحديد ثورنهيل، (٣) وأنه استطاع الهرب. الجريدة يحملها رئيس وكالة المخابرات. ويتراجع هيتشكوك من الجريدة ليستمر فى مشهد المؤتمر. وفى الوقت ذاته، هناك بعض المعلومات المجازية الثرية فى هذا المزيج الصغير الذكى، لأننا لو حللنا الصور الثابتة يمكننا أن نرى أن وكالة المخابرات المركزية تفرض نفسها على الأمم المتحدة، وأن الكابيتول انعكاساً لوكالة المخابرات (أو أن الوكالة قد فرضت نفسها بالطبع المزدوج فوق مقعد الحكومة)، وأخيراً أن وكالة المخابرات هى التى كانت السبب فى ميلاد العنوان الرئيسى للجريدة الذى يتضمن بالإضافة إلى المعلومة الرئيسية أن "المخاوف الوطنية تتصاعد"، و"نيكسون يعطى وعداً بأن الغرب سوف يبقى فى برلين".



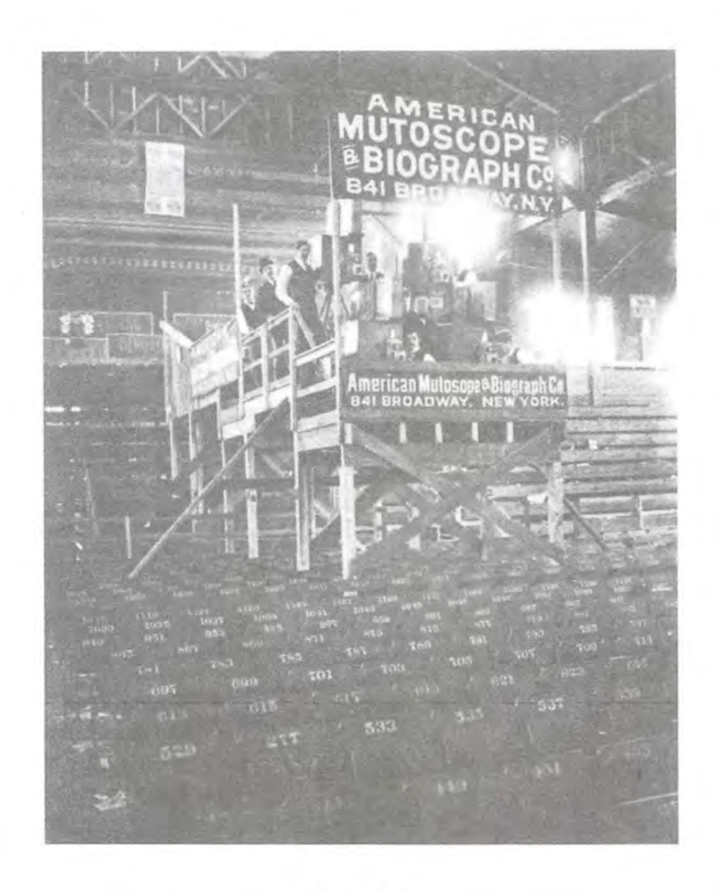
(شكل ٣-٨٠)

الكادر الثابت الشهير فى نهاية فيلم تروفو "٤٠٠ ضربة"، والذى ينهى الفيلم نهاية مفاجئة ساخرة.



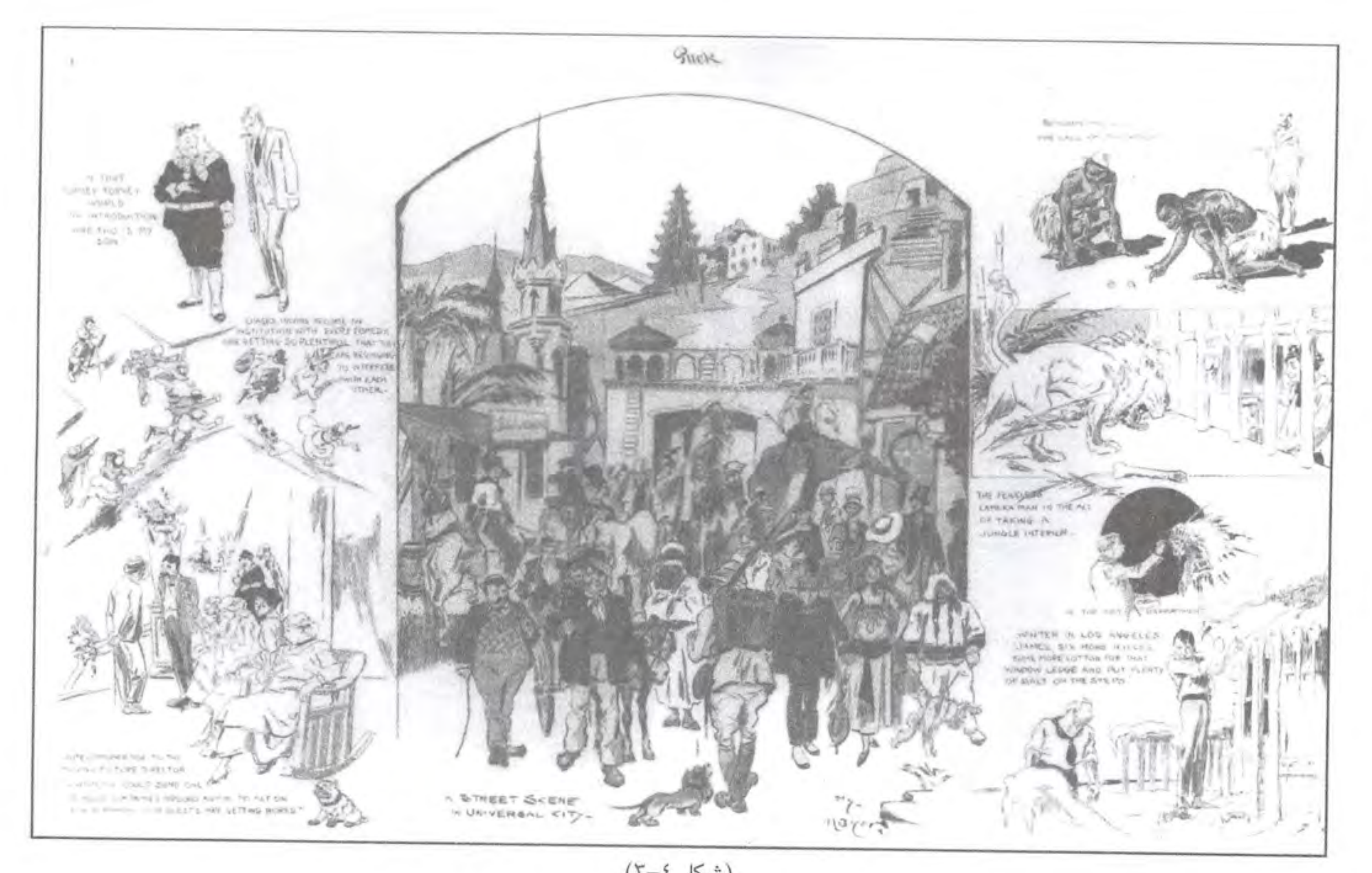
(شكل ٤-١)

السينما فى قرية جرينويتش. جزء كبير من التاريخ المبكر لصناعة السينما تركز فى أحياء قرية جرينويتش فى نيويورك، والتى كانت لفترة طويلة مركزاً أدبياً وفنياً. وقام دابليو كيه إل ديكسون بزيارته الأولى لمكتب توماس أديسون فى الجادة الخامسة والشارع الثالث عشر (١). وأسست شركة ميوتوسكوب وبيوجراف دكانا فى مبنى إدارى فى ٨٤١ برودواى (٢)، ثم انتقلت إلى مبنى فى الشارع ١٤ شرق الجادة الخامسة (٣). وكان جريفيث يصور فى الأغلب فى الشارع ١٢ الغربى (٤). وفى فندق سانت دينيس القديم (٥) – حيث كان ألكسندر جراهام بيل قد عرض أول نظام تليفونى فى عام ١٨٧٧ – وجدت مكاتب للعديد من السينمائيين. وكان أول مكتب لسينما نيولاين يقع فوق حانة ومطعم شواء فى يونيفرسيتى بليس والشارع الثالث عشر (٦). وحدث أول عرض عام لأديسون على بعد خطوات شمال الجادة السادسة (٧). واختار عدد من السينمائيين مثل ميل بروكس، وبول مازورسكى، وبرايان دى بالما، وسوزان ساراندون، وتيم روبنز، أن يعيشوا فى هذه المنطقة فى وقت أو آخر (برغم أن أغلبهم انتقل أخيراً إلى لوس أنجلس). وحتى اليوم، لا تزال هذه الشوارع تملأ بانتظام بالسينمائيين الذين يصورون فى مواقع حقيقية، وأصبحت الأدوار العليا فى برودواى ملتقى شركات الوسائط الجديدة.



(شكل ٤-٢)

شركة ميوتوسكوب وبيوجراف الأمريكية قررت التصوير السينمائى لحدث مسرحى. وكانت هناك أربع كاميرات تصور لا يُفتقد شىء.



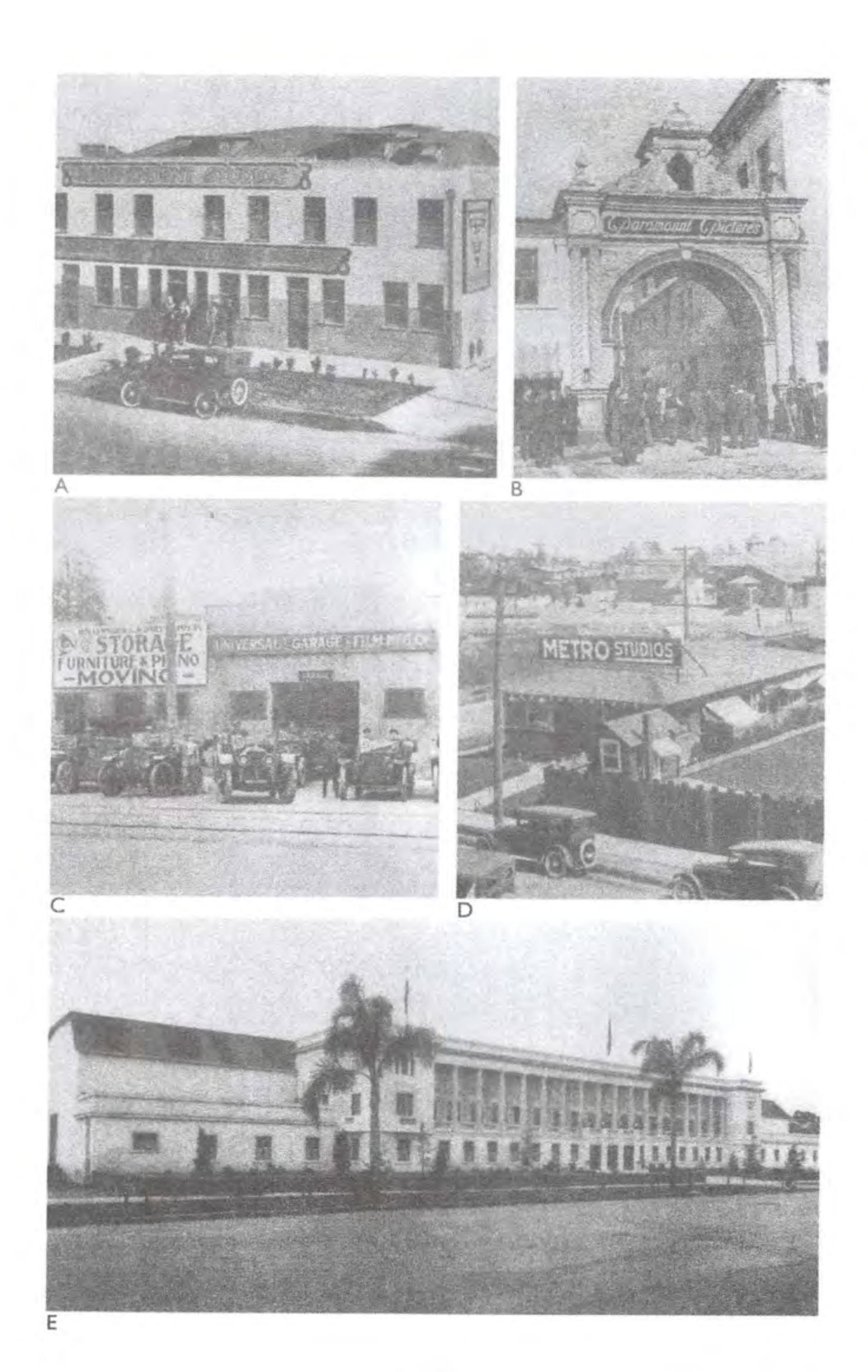
(شكل ٤-٣)

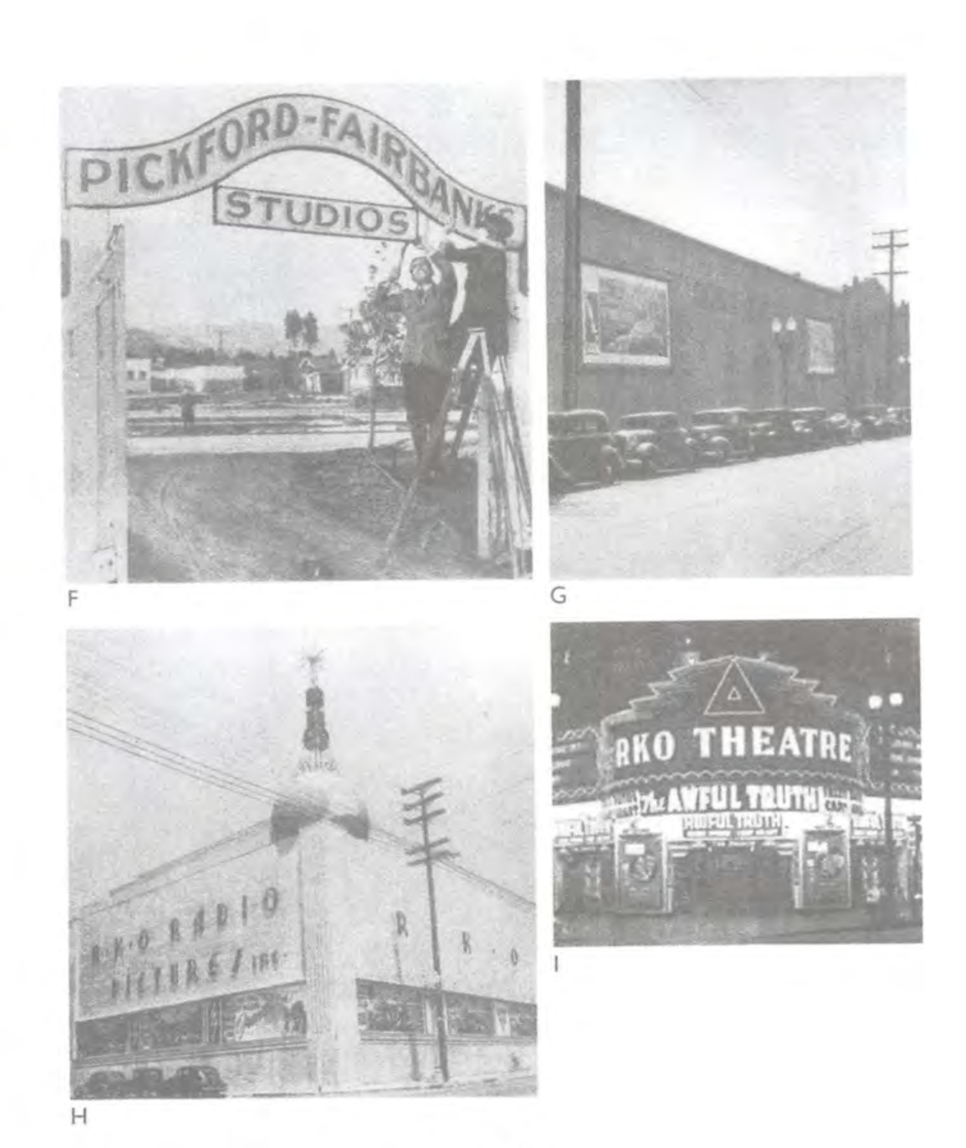
وجهة نظر مجلة "باك" للعالم الخيالى فى هوليوود فى الفترة المبكرة، ١٩١٣.





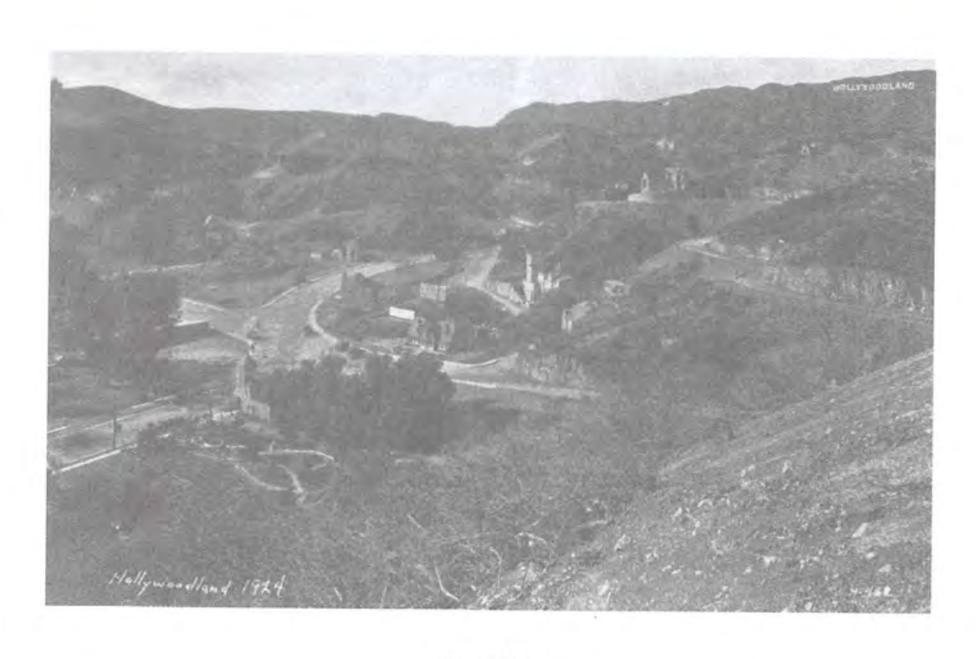
(شكل ٤-٤)
الأساطين المؤسسون أدولف زوكور، وكارل ليميل، وصامويل جولدوين.


Paramount Pictures
UNIVERSAL
METRO STUDIOS
A
B
C
D
E



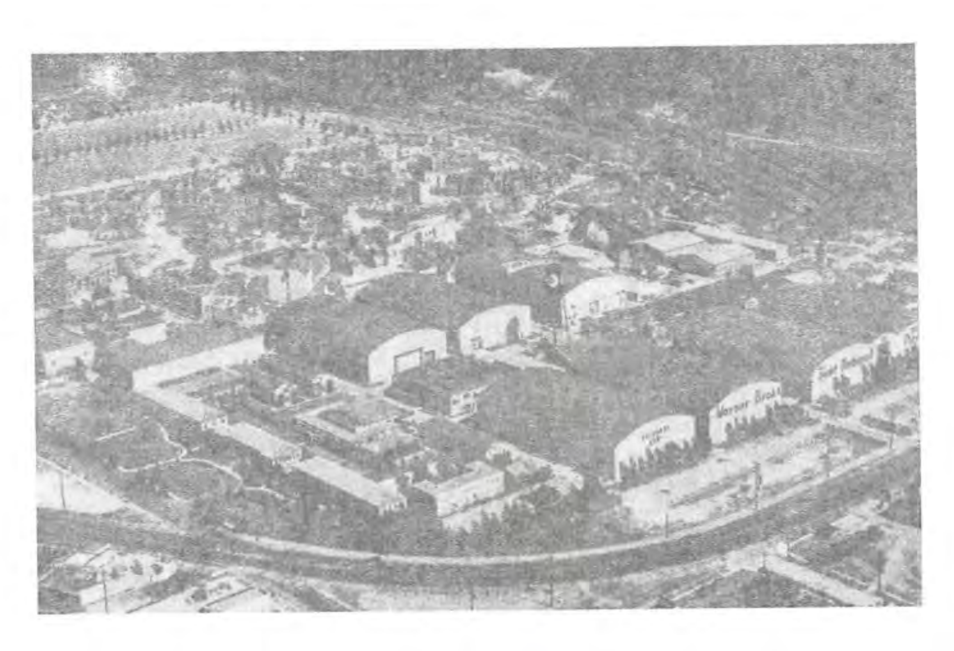
(شكل ٤-٥)

استوديوهات هوليود المبكرة. (A) استوديوهات إندبيندينت. (B)البوابة الرئيسية الشهيرة فى شركة باراماونت (١٩٣٩). (C)شركة وسائط مختلفة مبكرة (١٩١٣). (D) شركة مترو ذات الطابق الواحد (١٩١٨). (E) الإخوان وارنر على الساحل الغربى (حوالى عام ١٩٢٨). (F) دوجلاس فيربانكس ومارى بيكفورد يضعان لافتة الشركة (١٩٢٢). (G) الجانب الخلفى من شركة كولومبيا (١٩٣٥)، الذى مازال مكانًا ضخمًا لوضع الإعلانات الكبيرة. (H) المنارة الأصلية لراديو شركة "آر كيه أوه" (١٩٤٠). قصر سينمائى لشركة "آر كيه أوه" فى الثلاثينيات.



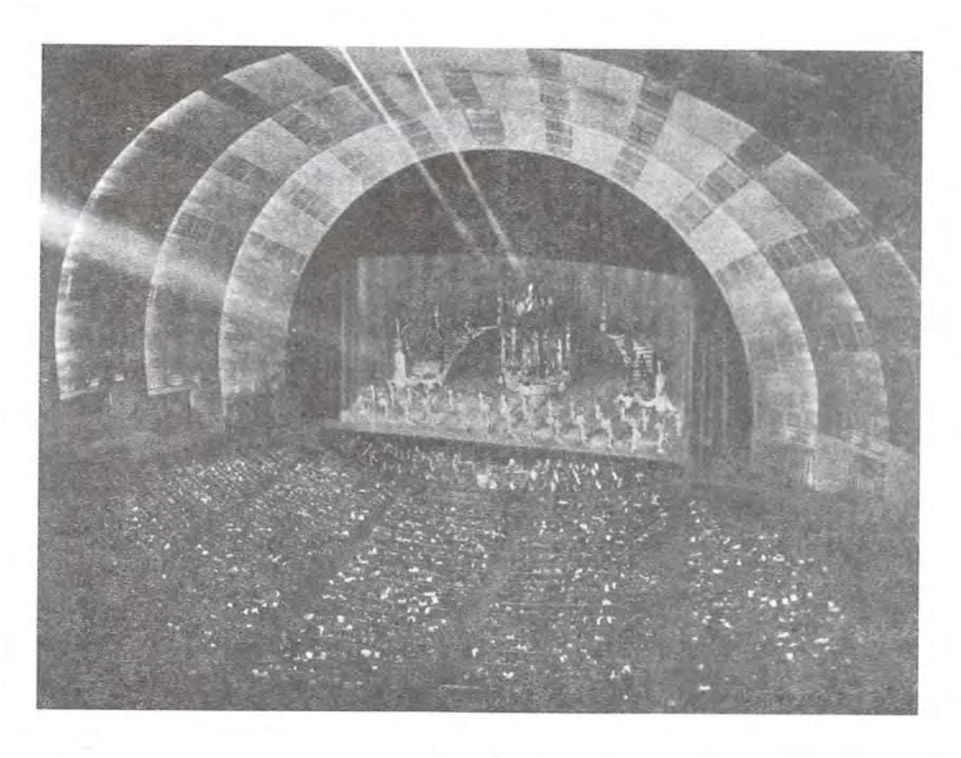
(شكل ٤-٦)

العالم الفانتازى لتطور هوليوود لاند فى تلال هوليوود فى عام ١٩٢٤. وكانت اللافتة العملاقة (اليمين إلى أعلى) تعطى المدينة علامتها الأيقونية (بعد أن اختفى مقطع "لاند").



(شكل ٤-٧)

ستوديوهات إخوان وارنر/ فيرست إنترناشيونال/ فيتافون فى بيربانك، كاليفورنيا، فى أغسطس ١٩٣١، وكانت أحد مصانع الإنتاج السينمائى جيدة التجهيز فى ذلك الوقت. المبانى الكبيرة التى تشبه الحظائر هى أستوديوهات مغلقة. فى الخلفية يمكننا أن نرى عدداً من الديكورات القائمة: مدن الغرب الأمريكى، شوارع مدينة نيويورك، وما أشبه ذلك. فى المقدمة إلى اليسار هناك مكاتب الإدارة وتسهيلات الدعم التقنى.



(شكل ٤-٨)

قاعة راديو سيتى الموسيقية، التى كانت واحدة من قصور عرض الأفلام المصممة بأسلوب "آرت ديكور"، والتى شيدت فى الثلاثينيات، ولا تزال تستخدم حتى اليوم.



(شكل ٤-٩)

طوال معظم سنوات الثلاثينيات والأربعينيات، كانت أفلام شركة إخوان وارنر أكثر واقعية في أسلوبها من أفلام الشركات المنافسة. هنا مشهد من واحد من أشهر أفلام وارنر الواعية اجتماعياً، فيلم ميرفين ليروى "أنا هارب من عصابات مقيدة" (١٩٣٢). النجم بول مونى يميل بجسده على المكتب.



(شكل ٤-١٠)

"هوليوود" اليوم. لوس أنجلس اليوم منطقة ممتدة فى الضواحى، تغطى جنوب سانت مونيكا (مولهولاند درايف)، ووادى سان فيرناندو فى الشمال، المدينة التى شيدت بعد اختراع السيارات وكانت مستحيلة الوجود بدونها. هناك بقايا من قلب مدينة شرقية من بدايات القرن العشرين، خلف ناطحات السحاب فى "وسط المدينة" الجديد. إنك تستطيع أن تصور مثلاً أحداثًا يفترض أنها تدور فى كليفلاند فى هيل ستريت، أو تصور برودواى فى لوس أنجلس القديمة، ولا يزال السينمائيون يفعلون ذلك. وإذا خرجت من ويلشاير بوليفارد من وسط المدينة، عبر ضاحية هوليوود التى كانت ذات يوم نائية، ثم خلال غرب هوليوود ومنطقة بيفرلى هيلز الهادئة، ومكتب شركة فوكس القرن العشرين، وحول ويستوود إلى سانت مونيكا، فسوف تفهم التطور التاريخى لمدنية اخترعت نفسها على نموذج صناعة السينما. والآن لم يبق فى هوليوود إلا شركة كبرى واحدة، أما الشركات الأخرى فتمتد فى حلقة واسعة على جانبى "التل".





(شكل ٤-١١)

النجوم. كل من فيربانكس (إلى اليسار) وشابلن (إلى اليمين) يظهران هنا فى لقطات دعائية "خارج الشخصية"، ولكن لأنهما أصبحا شخصيتين من المشاهير آنذاك، فإنهما حتى خارج موقع التصوير حملا معهما هالة النجوم.





(شكل ٤-١٢)

همفرى بوجارت (إلى اليسار) فى دور فيليب مارلو فى فيلم "النوم الكبير" (هوارد هوكس- ١٩٤٦). وجان بول بلموندو (إلى اليمين) فى دور ميشيل بواكار الذى يقلد بوجارت فى فيلم "اللاهث" (جان لوك جودار - ١٩٥٩). والقوة الدافعة فى هذا الفيلم الأخير هى العلاقة بين السينما والحياة.

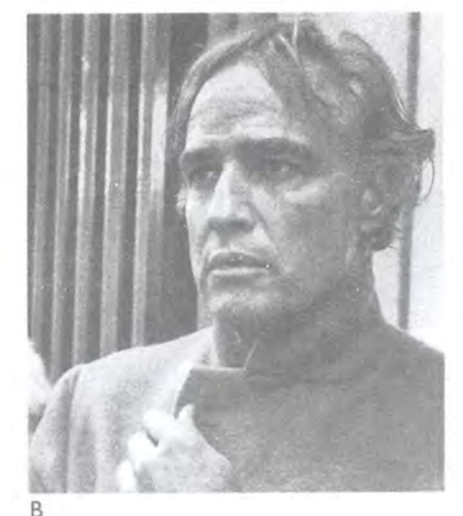


(شكل ٤-١٣)

جيمس دين فى صورة دعائية لفيلم "متمرد بلا قضية" (نيكولاس راى- ١٩٥٥). وخلال عام توفى فى حادث سيارة فى عمر الرابعة والعشرين ليكمل أسطورته. وبرغم أن جيمس دين صنع ثلاثة أفلام مهمة فقط قبل موته ("شرق عدن" و"عملاق" و"متمرد")، فإنه لمس وترًا حساسًا فى الجمهور خلال الخمسينيات، وكان شلال الحزن على موته يذكر بالهستيريا التى أحاطت بموت رودولف فالنتينو قبل ثلاثين عامًا. بل إن هناك فيلمًا حول تأثيرات موته على المراهقين فى مدينة جنوبية صغيرة، وهو فيلم جيمس بريدجيز "٣٠ سبتمبر ١٩٥٥" (١٩٧٧).



A



B





(شكل ٤-١٤)

(A) براندو فى الخمسينيات، من فيلم "عربة ترام اسمها الرغبة" (إيليا كازان - ١٩٥١). لقد عكس براندو أيضًا صورة التمرد التى استحوذت على خيال الجمهور فى الخمسينيات. ولكن فى عشرين عامًا كانت الطاقة الجنسية قد اتخذت شكلاً جديداً فى الصورة البائسة الغريبة له (B) فى السبعينيات، فى فيلم "التانجو الأخير فى باريس" (بيرناردو بيتولوتشى - ١٩٧٢). العينان، والمظهر، والإيماءات، والعلاقات مع النساء ظلت دون تغيير، لكن ظهرت عليها آثار الزمن. وفى (C) براندو فى التسعينيات، فى فيلم "جزيرة دكتور مورو" (١٩٦٩). لقد كان أول النجوم الكبار الذى طور صورة كممثل لا تنضب أفكاره وشخصية مثيرة أيضًا، كما أنه كان من بين أوائل من قدموا صورة كاريكاتورية لأنفسهم.



(شكل ٤-١٥)

الشغب الذى أحاط بمؤتمر الحزب الديمقراطى فى شيكاجو فى عام ١٩٦٨، كان خليفة فيلم هاسكيل ويكسلر "متوسط البرودة" (١٩٦٩). وبإغراق نفسه وطاقم العمل فى الواقع، خلق ويكسلر بحثًا مؤثرًا حول السلبية التى يغرسها التليفزيون فى الجمهور. وفى سطر حوار شهير، يصيح أحد أفراد الطاقم فيه قائلاً: "خد بالك يا هاسكيل، إنها حقيقية!"، عندما بدأت قنابل الغاز المسيل للدموع فى الانفجار حول الطاقم السينمائى، وحول من يقومون بتصويرهم أيضًا.



(شكل ٤-١٦)

لوسيا لين موسيز فى "ندبة العار" (١٩٢٧)، والذى أنتجته شركة "كولارد بليرز" (الممثلون الملونون) ومن إخراج فرانك بيرجينى.



(شكل ٤-١٧)

"دلوعة أمريكا"، مارى بيكفورد الصغيرة (حوالى عام ١٩٢٠): الضفائر الملتوية، قماش المربعات الصغيرة، والكلب الظريف.



(شكل ٤-١٨)

جودى جارلاند فى دور دوروثى (١٩٣٩): ضفائر ديل الحصان، قماش مربعات أصغر، وفانتازيا طفولية: دلوعة أمريكا من الجيل الثانى.



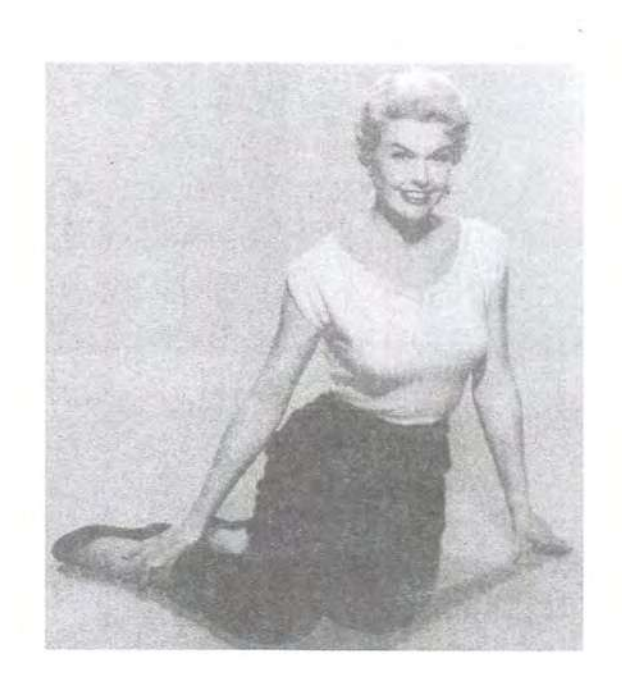
(شكل ٤-١٩)

كلارا بو فى دور فتاة مجلة "هى"، تعرض صورة جنسية قوية فى العشرينيات، ولكن بحس فكاهى جعلها مقبولة للجمهور الأمريكى الذى ظل محافظاً. منذ ذلك الحين أصبحت "الجاذبية الجنسية" قوة دافعة فى صناعة السينما.



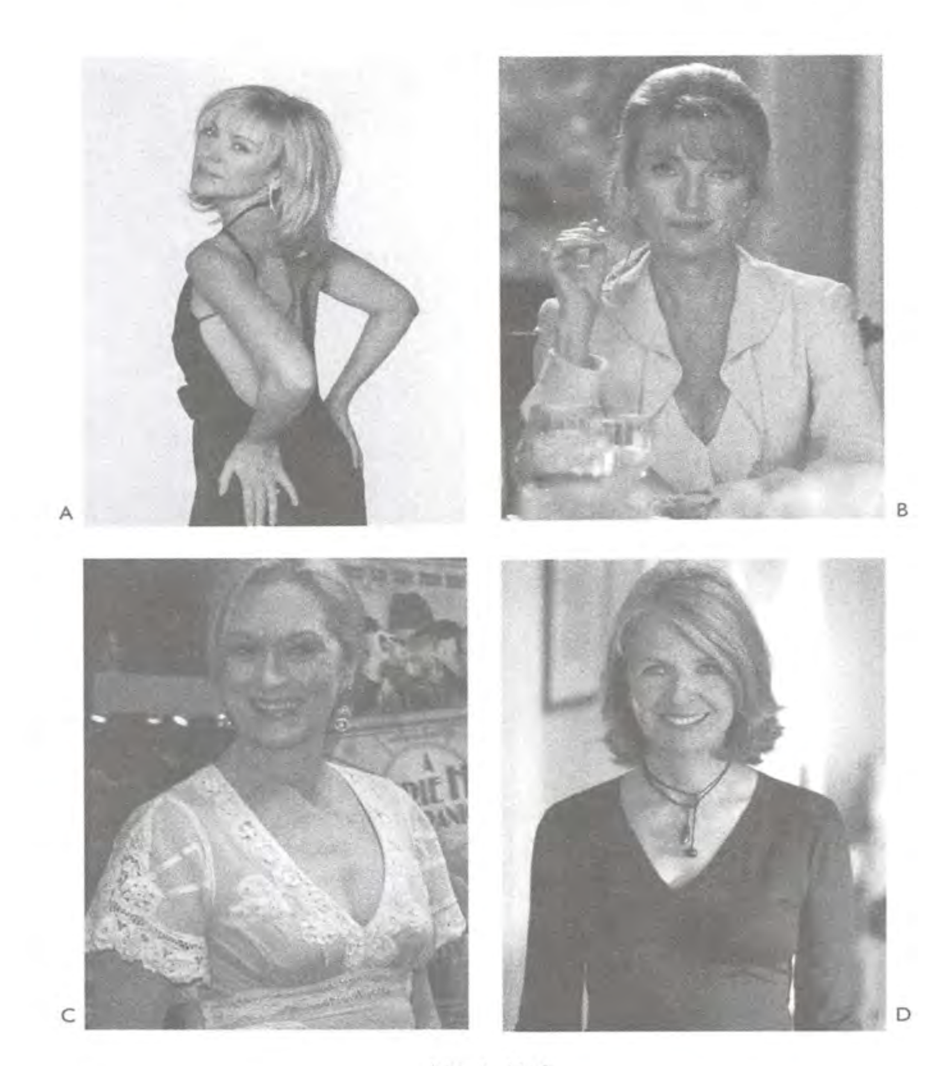
(شكل ٤-٢٠)

بعد خمسة وعشرين عاماً من نجمات مستقلات، ذكيات، قويات، مثل كاثرين هيبورن وروزاليند راسيل وبيتى ديفيز، عادت السينما الأمريكية إلى "الجاذبية الجنسية" الخام فى أوائل الخمسينيات. وشهدت الحياة الفنية المميزة للنجمة مارلين مونرو تجسيداً لأحلام الرجال على الشاشة، بينما قامت بجرأة باستكشاف حدود الجنسية على طريقة الخمسينيات خارج السينما. وصورها العارية على نتائج الحائط كانت تعتبر فاضحة آنذاك. وهذه لقطة من آخر جلسة تصوير فوتوغرافى لها، قبل ستة أسابيع من موتها. وكان المصور الفوتوغرافى هو بيرت ستيرن.



(شكل ٤-٢١)

خلال الفترة ذاتها، كانت أدوار دوريس راى محدودة ومحددة، حتى لو كانت هى صورة ابنة الجيران، فى مقابل اللقطة الجنسية عند مارلين مونرو.



(شكل ٤-٢٢)

استعراض الناجحات. بينما لم نتمكن من رؤية عودة شخصية المرأة الذكية المستقلة التى كانت موجودة فى الثلاثينيات والأربعينيات، تميزن هوليوود ما بعد الحداثية فى مجال معين، مع ممثلات فى أعمار الستينيات والسبعينيات، بقيادة جين فوندا وباربرا سترايساند، واللائى مضين فى تمثيل أدوار رومانسية حتى وهن فى الخمسينيات من أعمارهن، وربما للمرة الأولى منذ القرن الثامن عشر، تم السماح للنساء فى منتصف العمر بالاحتفاظ ببهائهن الجنسى، بل استعراضه. (وبالطبع، كان الرجل الأمريكى يتقدم فى العمر ولا يزال يحتفظ بوسامته وجاذبيته الجنسية على الشاشة منذ فيربانكس). (A) نجمة "الجنس والمدينة" كيم كاترول فى عمر الثانية والخمسين. (B) جين سيمور فى "مصادفات الزفاف" (٢٠٠٥) فى عمر الرابعة والخمسين. (C) ميريل ستريب فى السابعة والخمسين. (D) دايان كيتون فى السابعة والخمسين فى فيلم نانسى مايرز "شىء لابد أن تحصل عليه" (٢٠٠٣)، وموضوعه الجنس عند كبار السن.



(شكل ٤-٢٣)

لقد كان عدم قدرتنا على الاحتفاظ بالتوازن الجنسى السياسى فى الأربعينيات خطأنا أكثر مما كان خطأ هوليوود. فرغم خمسة وثلاثين عاماً من "الثورة الجنسية"، وخمسة وعشرون عاماً من الحركة النسوية النشطة، كانت النزعة الجنسية فى التسعينيات مريرة ومريضة فى معظم الأحيان، على نحو ما ترى هنا فى الصورة الدعائية للممثلة شارون ستون. وبعد ثمانمائة عام من القصص الرومانسية، يظل الجسد راغباً بينما تصبح الروح ضعيفة. وربما حان الوقت لبناء معابد جديدة لآلهة الرغبة الجنسية.



(شكل ٤-٢٤)
تومى لى جونز وويل سميث فى "رجال يرتدون ملابس سوداء". تخيل فكرة الفيلم: "إنه يشبه إخوان البلوز يقابلون كائنات فضائية، مع انقلاب ما".



(شكل ٤-٢٥)
شهدت الستينيات تطوراً قليلاً فقط فى أدوار النساء خلال الخمسينيات. وبشكل عام ساد الرجال على الشاشات الأمريكية خلال ذلك العقد، حين احتفت السينما بالرفقة بين الرجال. هنا بول نيومان وروبرت ريدفورد يمضيان وسط إطلاق النيران فى "باتش كاسيدى وساندانس كيد" (١٩٦٩، وربما كان أفضل أفلام هذا النمط الفيلمى.



(شكل ٤-٢٦)

حتى عام ١٩٩١، لم يتم تحويل نمط أفلام رفقة الأصدقاء إلى عالم النساء مثلما فعل فيلم "ثيلما ولويز" بالغ النجاح. لقد تسببت صورة النساء حاملات الأسلحة النارية والمتمردات، فى إثارة الجماهير الذين جادلوا حول قدرته كتقرير نسوى. هنا جينا دافيز وسوزان ساراندون تنطلقان بالسيارة على آخر سرعة.



(شكل ٤-٢٧)

فيلم "جبل بروكباك" يقدم رأياً فى فيلم رفقة الأصدقاء، بينما يمكن تعريفه كفيلم ويسترن كلاسيكى بسبب بروز مناظره الطبيعية. (قارن الشكل: ٤-٤٧).



(شكل ٤-٢٨)

الشخصية الفنية لأبطال القرن الحادى والعشرين. توم هانكس ينظر إلى الماضى حيث الجيل الأعظم فى "إنقاذ الجندى رايان". راسيل كرو يعيد إحياء أفلام الفروسية التاريخية فى "السيد والقائد". جورج كلونى يحتفى ببطولة المثقفين فى منتصف القرن العشرين فى "تصبحون على خير، وحظًا سعيدًا". لكن ويل سميث ينظر إلى المستقبل فى "أنا أسطورة".



(شكل ٤-٢٩)

فيلم أديسون "قبلة" جون رايس وماى إيروين (١٨٩٦)، حيث بدأ كل شىء.



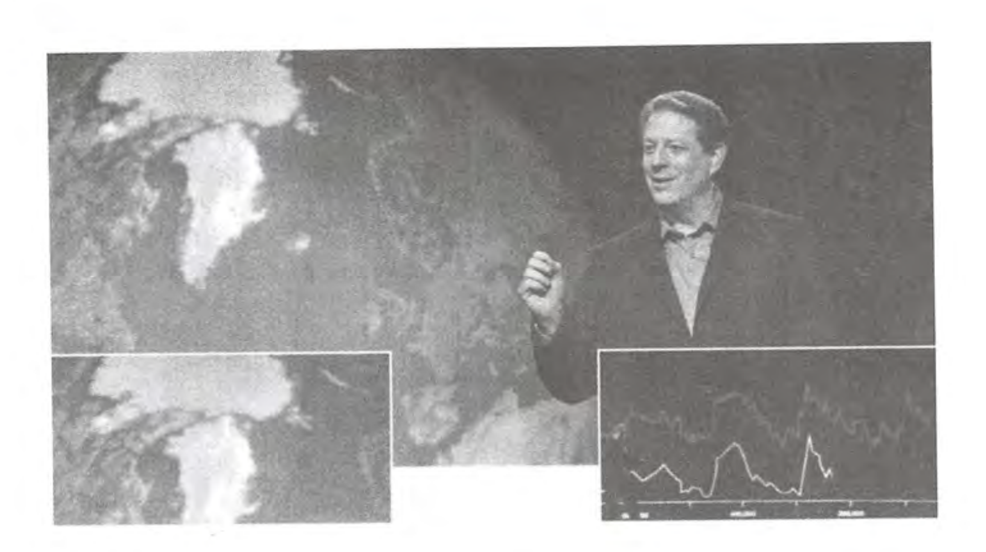

(شكل ٤-٣٠)

فيلم هيربرت بايبرمان "ملح الأرض"، فيلم نسوى مهم، ومن كلاسيكيات عالم اللاتين، وعلامة للاتحادات العمالية، وهو أيضًا فيلم "واقعى جديد" أمريكى عظيم. إلى اليسار: روزاورا ريفيولتاس وخوان شاكون فى لحظة هدوء، وإلى اليمين: النساء تقدن الإضراب.



(شكل ٤-٣١)

الفيلم البحث. ليس هناك أبعد فى الطابع والهدف فى مجال قيم السينما المباشرة وسينما الحقيقة (اللتين مضى عليهما خمسون عامًا) أكثر من الأبحاث الشخصية التى قام بها مايكل مور، الذى يظهر هنا فى "فهرنهايت ٩/١١" يعترض طريق نائب فى الكونجرس بقدر كبير من الجرأة التى يتسم بها.



(شكل ٤-٣٢)

الفيلم البحث. على النقيض تماماً من الأفكار عتيقة الطراز للسينما التسجيلية، لكن أيضاً على نحو مناقض لتناول مايكل مور، كان فيلم آل جور ودافيز جوجينهايم "حقيقة غير ملائمة". إنه ليس أكثر كثيراً من تسجيل فيلمى لمحاضرة آل جور الموضحة بصور، وفاز الفيلم بجائزة أوسكار لقوة أفكاره، وهى جائزة يمكن للسينمائيين اقتسامها مع مهندسى برامج الكومبيوتر. (ربما لأن جور عضو مجلس إدارة فى شركة "بيل"، فقد استخدم برنامج كينوت بدلاً من برنامج باور بوينت من شركة باراماونت من شركة ميكروسوفت).



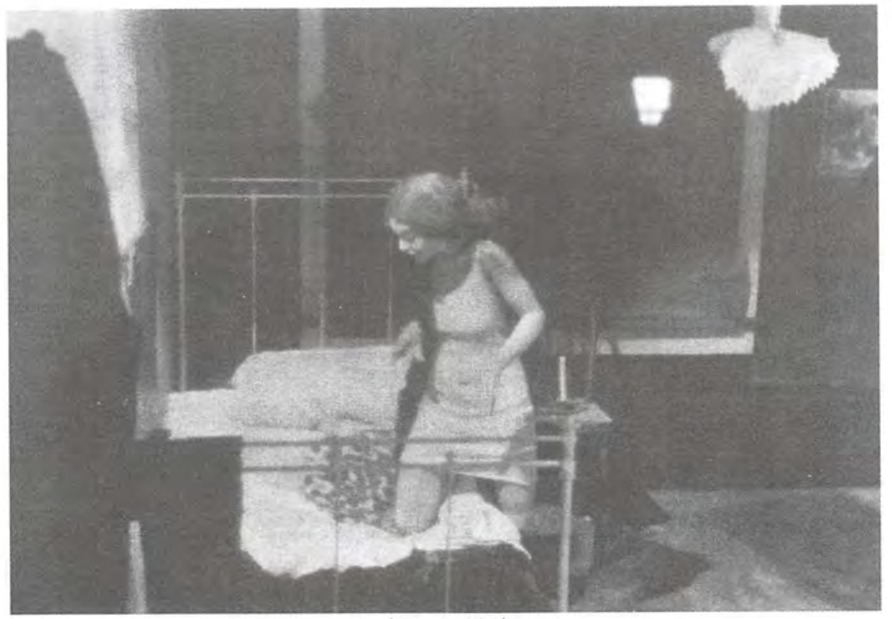
(شكل ٤-٣٣)
واقع لوميير. "مغادرة المصنع" (١٨٩٥): حقيقة الوجود.



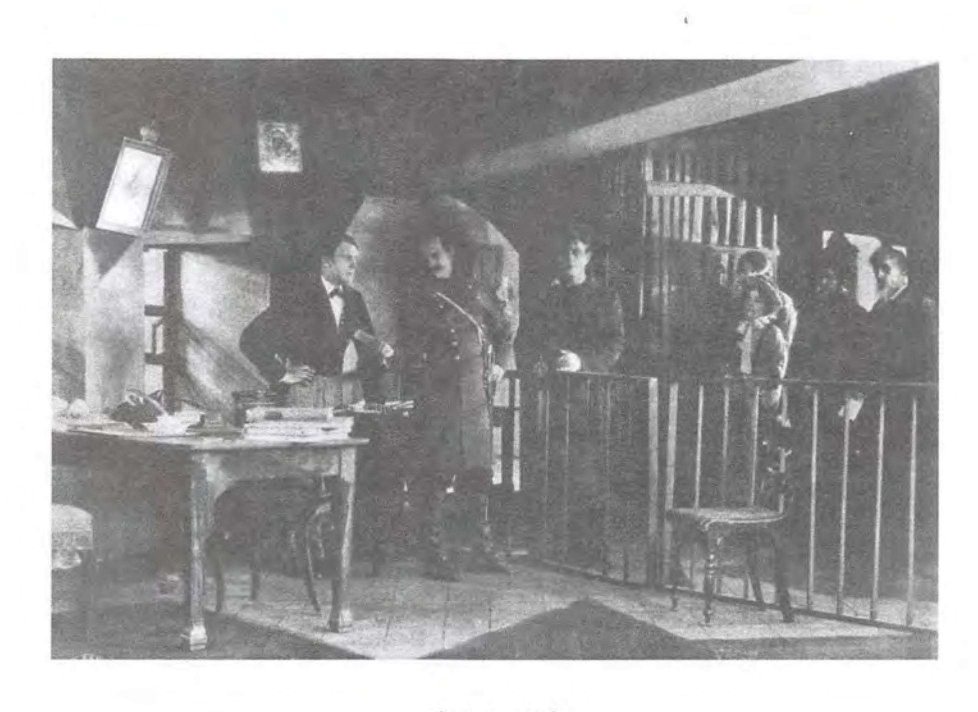
(شكل ٤-٣٤)
خيال ميلييس. "مملكة الحوريات" (١٩٠٣): السرد الممتد.



(شكل ٤-٣٥)
المطاردة عند سينيت. رجال الشرطة فى أستوديو كيستون فى أكشن فوضوى فى شوارع لوس أنجلس القديمة، إنها رقصة بالية من نكات بصرية.



(شكل ٤-٣٦)
زاسو بيتس وفراش من العملات الذهبية: فيلم فون ستروهايم "الجشع" (١٩٢٣).



(شكل ٤-٣٧)

أسلوب التظليل فى التعبيرية الألمانية: فيلم روبرت فينى "راسكولينكوف" (١٩٢٣). لقد كان اللعب بين الضوء والظل شفرة مهمة.



(شكل ٤-٣٨)

كانت آستا نيلسين أول نجمة أوربية، وكانت مثل مارى بيكفورد امرأة أعمال ناجحة بالإضافة إلى كونها شخصية شهيرة. هنا مع كونراد فايت فى فيلم "الرقصة" (ريتشارد أوزفالد، ١٩٢٠).



(شكل ٤-٣٩)

فيلم دزيجا فيرتوف "رجل مع كاميرا سينمائية" (١٩٢٩)، فيلم كينو برافدا (حقيقة سينمائية) متفرد.



(شكل ٤-٤٠)

الحدث والتكوين فى فيلم جان رينوار "قواعد اللعبة" (١٩٣٩).



(شكل ٤-٤١)

فى عام ١٩٣٢ صنع هوارد هوكس فيلمه الكلاسيكى عن رجال العصابات "الوجه ذو الندبة " (عن سيناريو بين هيشت) للمنتج هوارد هيوز قبل أن ينتقل إلى أنماط فيلمية أخرى. كان الفيلم من بطولة آن دفوراك، بول مونى، وجورج رأفت.



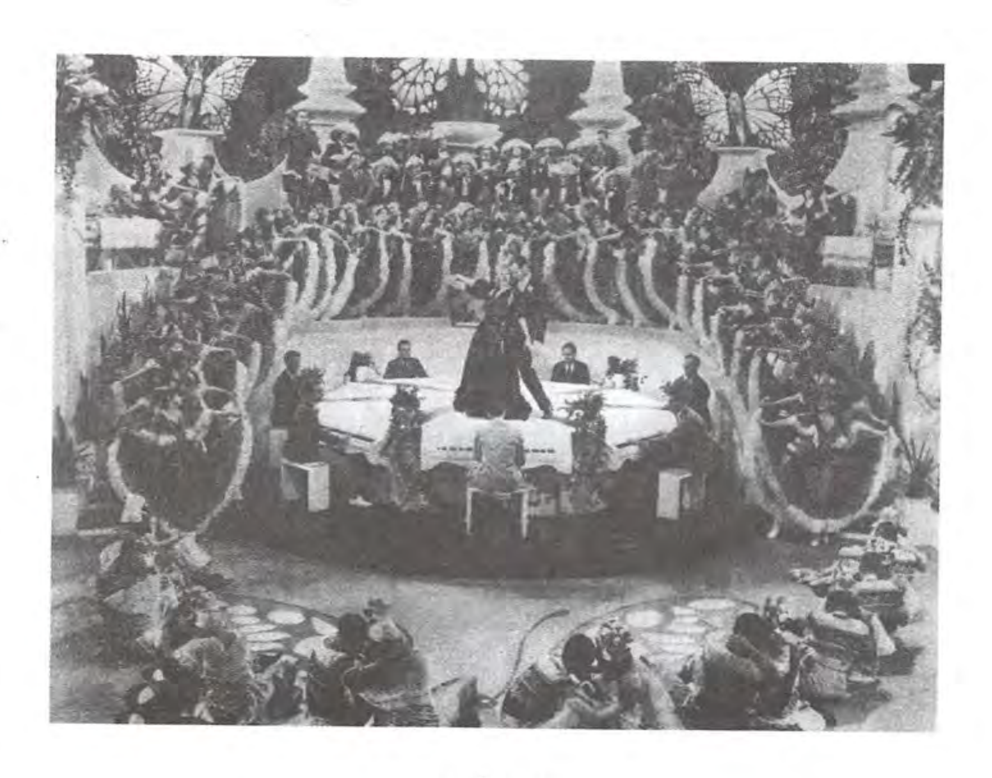
(شكل ٤-٤٢)

لورين باكول وهمفرى بوجارت فى فيلم "النوم الكبير" (هوارد هوكس، ١٩٤٥)، علاقة أكثر توازنًا بين النساء والرجال مما هو معتاد اليوم.



(شكل ٤-٤٣)

وجويل ماكريا فى دور المخرج الناجح سوليفان، الذى يقيم علاقة معاناة مع فيرونيكا ليك فى فيلم بريستون ستيرجس بالغ الهجاء لهوليود "رحلات سوليفان" (١٩٤١).



(شكل ٤-٤٤)

الأنماط الفيلمية: الفيلم الموسيقى. فى شركة إخوان وارنر خلال الثلاثينيات، صنع باسبى بيركلى من نمر الرقص التى تم تصميمها على نحو هندسى فقرة شهيرة فى الأفلام، لكنها لم تكن من اختراعه وحده. هنا مشهد من أول أفلام فريد أستير وجينجر روجرز فى شركة آر كيه أوه "الطيران إلى ريو" (١٩٣٣) من إخراج ثورنتون فريلاند. ويجمع الفيلم بين نجومية أستير وروجرز، والرقص الجماعى الذى اشتهر فى أفلام بيركلى. مصمم الرقص هو ديف جولد.



(شكل ٤-٤٥)

تيم هولت، وآن باكستر، وجوزيف كوتين، ودولوريس كوستيللو، وأجنيس مورهيد، فى فيلم ويلز "آل أمبرسون العظماء" (١٩٤٢). أقل إثارة من "المواطن كين" (١٩٤١)، لكن لم يكن أقل عمقًا فى إدراك الحالة الأمريكية، كما كان تنبؤيًا على نحو غريب، فى تعليقه على تأثير السيارات على المجتمع الأمريكى. لقد كان ويلز فى فيلميه الأولين يفحص العالمين الأكبر - وسائل الإعلام والسيارات - اللذين حددا الحياة الأمريكية فى القرن العشرين.



(شكل ٤-٤٦)

آلدو فابريزى فى دور دون بييترو فى فيلم روسيلليني المهم من وثائق الواقعية الجديدة "روما، مدينة مفتوحة" (١٩٤٥).



(شكل ٤-٤٧)

النجمان المفضلان فى أفلام جون فورد من نمط الويسترن: جون وين ووادى مونيومينت، كما ظهرا فى أهم أفلامه من هذا النمط "الباحثون" (١٩٥٦). إنه فيلم ويسترن "تنقيحى"، ويفحص بشكل نقدى عنصر أسطورة الويسترن التى كانت تعتبر حقائق مسلماً بها. والبطل إيثان إدواردز (وين) هنا فى قالب معاصر: وحيد وتنتابه أفكار ملحة وأمين. لقد طفا الموقف العنصرى على السطح فى هذا الفيلم، ولن تصير أفلام الويسترن كذلك بعدها أبداً. (قارن الشكل ٤- ٢٧).



(شكل ٤-٤٨)

فيلم ياسو جيرو أوزو "قصة طوكيو" (١٩٥٣). وأفلام أوزو تتسم بوضوح وحساسية واحترام لليابان، وتتناول فى الأغلب العلاقات العائلية بين الأجيال. إن الزوجين العجوزين فى "قصة طوكيو" يكتشفان فى زيارة لأبنائهم فى العاصمة أن الجيل الأصغر- المنشغل بأعماله - ليس لديه وقت كافٍ للآباء والأمهات.



(شكل ٤-٤٩)

فيكتور سيوستروم يصل إلى مصالحة مع ماضيه فى فيلم بيرجمان "الفراولة البرية" (١٩٥٨). وسيوستروم من آباء السينما السويدية، وتوج حياته الفنية بهذا الفيلم. لم تكن مصادفة أن يختار مخرجًا زميلاً لكى يلعب دور البطل البروفيسور إيزاك بورج، حيث إن الفيلم يمثل مرحلة مهمة فى نضال بيرجمان نفسه مع ماضيه.



(شكل ٤-٥٠)

مثل أفلام بيرجمان فى تلك الفترة، كان فيديريكو فيلليني يعكس أيضًا طبيعة متأملة للذات فى جوهرها. وفيلمه "ثمانية ونصف" (١٩٦٢) يدرس الأمة الوجودية للمخرج السينمائى جويدو (مارشيللو ماسترويانى) الذى يشبه فيللينى نفسه يبدأ الفيلم فى منتجع حيث كلوديا كاردينالى الأثيرية شبه الأسطورية تعطى جويدو مياهًا تطهيرية. إنها صورة البراءة التى تعاود الظهور على الدوام فى أفلام فيللينى.



(شكل ٤-٥١)

"الحياة اللذيذة" (١٩٥٩) ينتهى بتلك الصورة للبراءة التى لا يمكن الوصول إليها. على شاطئ البحر يجد الصحفى مارشيللو (ماستوريانى مرة أخرى) أن من الصعب التواصل مع هذه الفتاة.



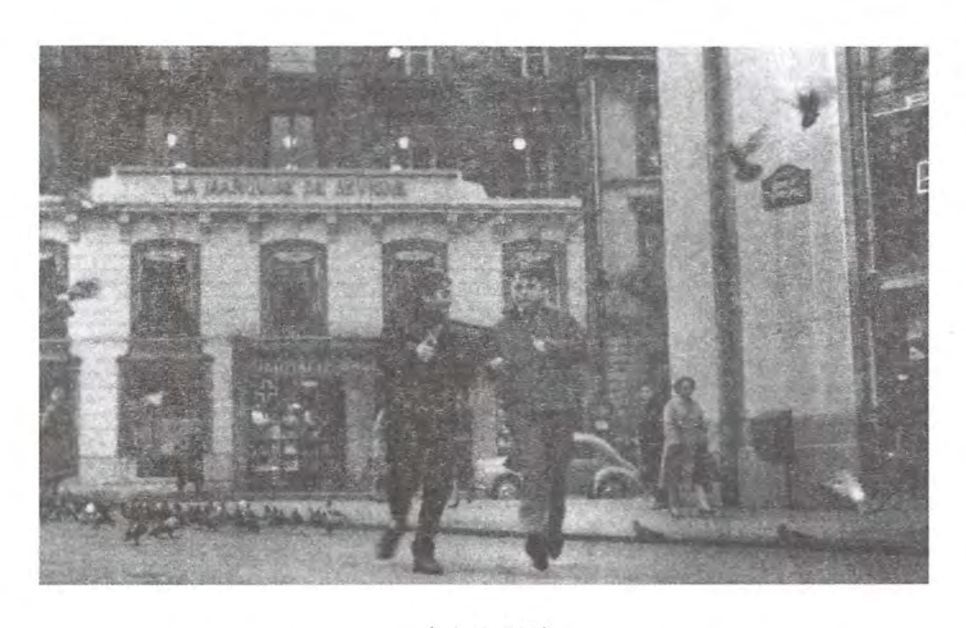
(شكل ٤-٥٢)

كان فيلليني مهووسًا بهذه الصورة (والعواطف التى تمثلها) طوال الخمسينيات. ففى "الطريق" و"ليالى كابيريا" (١٩٥٧)، بنى الفيلم كله حولها كما كانت تجسدها زوجته الممثلة جولييتا ماسينا، هنا فى دور جيلسومينا فى "الطريق". (انظر أيضًا الشكل ٣- ٥٩).



(شكل ٤-٥٣)

المساحات العريضة المفتوحة، والتحدى والعظمة فيها، لأقاليم الغرب الأمريكى، أصبحت كابوسًا من البارانويا فى أواخر الخمسينيات. هنا رجل الإعلانات ذو البدلة القطنية الرمادية روجر ثورنهيل (كارى جرانت) يجرى هربًا بحياته فى حقول ذرة مهجورة فى الغرب الأوسط، يطارده قاتل مجهول يطير فى طائرة مبيدات - بما يمثل نذيرًا بيئيًا! إن بدلة ثورنهيل ورباط عنقه ليسا متماشيين مع المكان لكنهما مستخدمان ببراعة". "الشمال عن طريق الشمال الغربى". (قارن الشكل ٤- ٤٧).



(شكل ٤-٥٤)

أنطوان دوانيل (جان بيير لو) وصديقه يهربان إلى شارع الشانزلزيه الواسع فى فيلم تروفو "٤٠٠ ضربة".



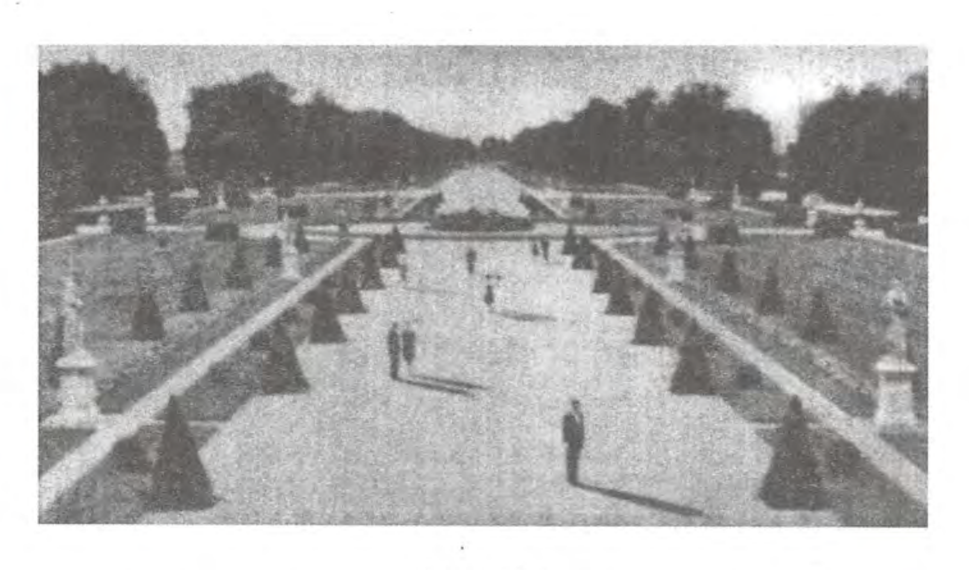
(شكل ٤-٥٥)

شارل أزنافور فى دور شارلى كولير فى فيلم تريفو "أطلق النار على عازف البيانو"، وهو دراسة فى الأنماط الفيلمية. ومثل معظم أفراد المجموعة الجديدة. كان تريفو مفتونًا بالأفلام الأمريكية. هنا عناصر ممتزجة من الفيلم نوار، والويسترن، وفيلم العصابات، مع موقف فلسفى فرنسى واضح. وكان مزيج الثقافات مبهجًا.



(شكل ٤-٥٦)

التقت الثقافتان الأمريكية والفرنسية للمرة الأولى فى الموجة الجديدة فى الشانزلزيه فى فيلم "اللاهث". ميشيل بواكارد (جان بول بلموندو) بالغ التأثر بالنجم بوجارت وأساطير أفلام العصابات، يقع فى حب الصحفية الأمريكية باتريشيا فرانشينى (جين سيبرج)، نموذج المرأة الأمريكية فى باريس فى أوائل التسعينيات.



(شكل ٤-٥٧)
الضيوف يلقون ظلالاً، بينما لا تلقى الأشجار أى ظلال، فى تلك الحديقة المعرفية من فيلم رينيه "العام الماضى فى مارينباد"، وهو دراسة فى الذاكرة. (قارن الأشكال ١- ٤ و ٣- ٣٨).



(شكل ٤-٥٨)

أولجا جورج بيكو وكلود ريش على الشاطئ فى فيلم آلان رينيه "أحبك، أحبك" (١٩٦٨)، وهو من أقوى دراسات رينيه فى الزمن والذاكرة. لقد تكرر هذا المشهد عدة مرات طوال الفيلم بتنويعات عديدة، ليمثل نقطة التركيز على رحلة ر ش بالخيال العلمى خلال الماضى. يستخدم رينيه اختلاق بواسطة آلة زمن، لكى يجرب بتكرار المشاهد وانقطاعات السرد. والنتيجة قريبة جداً للموسيقى.



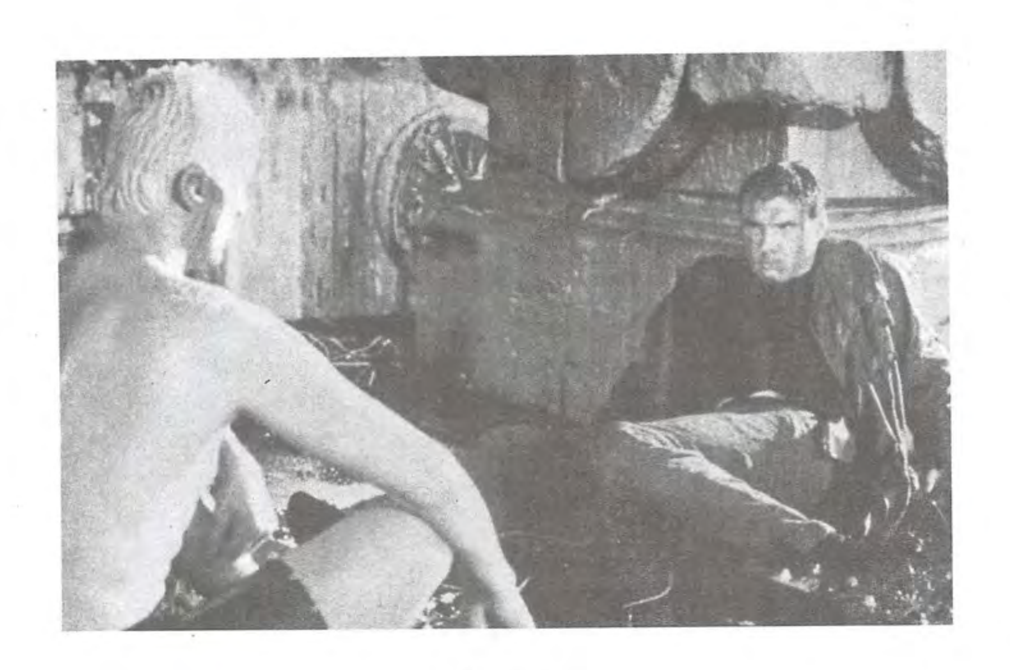
(شكل ٤-٥٩)

أودرى هيبورن فى دور جولايتلى، تشترك فى حفل فى فيلم بليك إدواردز الرومانسى الكلاسيكى من أوائل الستينيات "إفطار فى تيفانى". لقد كانت هيبورن أيقونة رومانسية للخمسينيات والستينيات، وربما لا يباريها إلا شيرلى ماكلين.



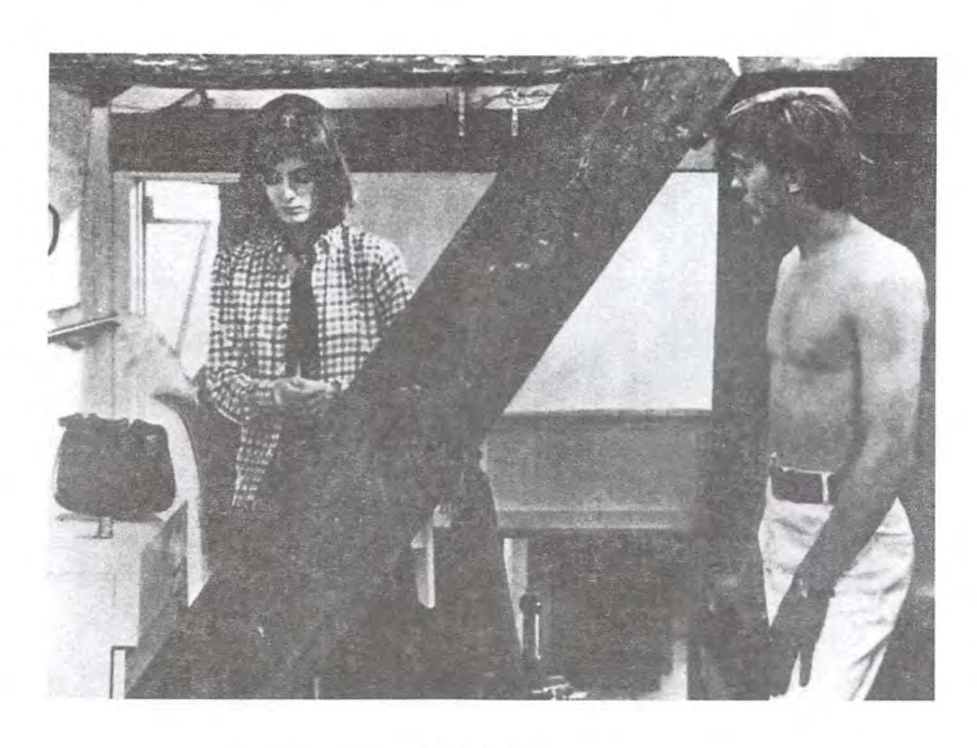
(شكل ٤-٦٠)

جولى كريستى وجورج سى سكوت فى فيلم ريتشارد ليستر "بيتوليا" (١٩٦٧). لم يكن الفيلم جماهيرياً عند عرضه، لكنه يعتبر الآن بشكل عام من علامات أمريكا فى الستينيات. بعد عودة ليستر من أوربا بعد خمسة عشر عاماً، استطاع أن يرانا بطريقة لم تكن فى استطاعتنا، وكانت رؤيته المريرة لمجتمعه المعاصر تحمل حقيقة أكثر من أساطير الثقافة المضادة آنذاك.



(شكل ٤-٦١)

هاريسون فورد فى الفيلم نوار المستقبلى "بائع الأنصال"، الذى كان أسلوبه القاتم قد أسس أسلوبًا فى الثمانينيات لا يزال تتردد أصداؤه حتى الآن.



(شكل ٤-٦٢)

فانيسا ريدجريف وديفيد هيمينجز. لقطة لها تكوين بالغ الإتقان من فيلم أنطونيونى "تكبير" (١٩٦٦). وحبكة الفيلم تركز على غموض الصور.



(شكل ٤-٦٣)

فى السبعينيات والثمانينيات عمل بيرناردو بيرتولوتشى خارج إيطاليا، حيث صنع أفلاماً عالمية، مثل "الإمبراطور الأخير"، ذى التصوير الرائع والأبعاد الملحمية.



(شكل ٤-٦٤)

فيلم إيرمانو أولمى "شجرة القباقيب"، الذى تم تصويره بمنظور أنثروبولوجى، وأسس أسلوباً لمثل هذه الدراسات فى الثمانينيات.



(شكل ٤-٦٥)

فيلم "سحر البرجوازية الخفى" (١٩٧٢) لبونويل، عبارة عن سلسلة من نمر سريالية للسقوط فى اللاوعى، وهو هجاء ساخر قوى. هنا حفل عشاء ينتهى بحدث غامض عندما يتم إطلاق الرصاص على المدعوين.



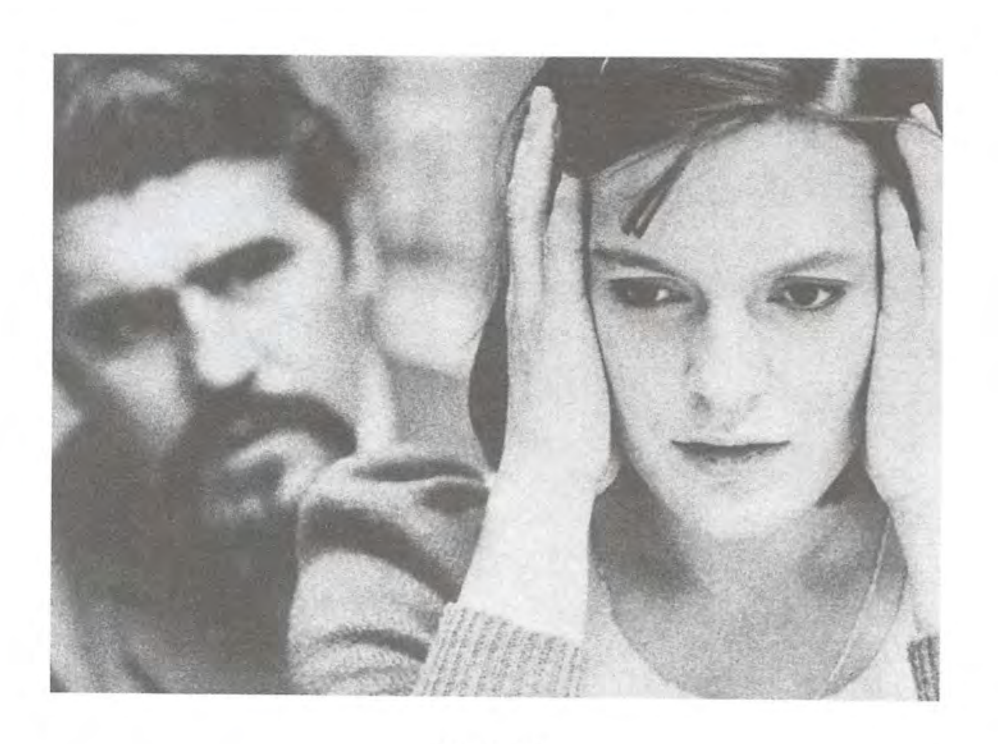
(شكل ٤-٦٦)

"الموجة الجديدة العائدة"، فيلم جان أوستاش "الأم العاهرة" (١٩٧٣): ممثلان بدأت حياتهما الفنية فى الأيام الأولى للموجة الجديدة، بيرناديت لافونت وجان بيير لو، فى دراما نفسية صارمة ذكية مرحة.



(شكل ٤-٦٧)

أسلوب جيرى لويس بالديكور المفتوح فى فيلم جودار "كل شىء على ما يرام" (١٩٧٢)، والذى أصبح نموذجًا للتصوير المجسد لبناء منظمة تشبه المصنع. اللافتة مكتوب عليها: "من الحق أن نحبس الرؤساء: إضراب مفتوح". لقد كان كل شىء على ما يرام" نتيجة عملية لتجريب جودار الذى استمر خمس سنوات فى الشكل السينمائى مع "جماعة دزيجا فيرتوف".



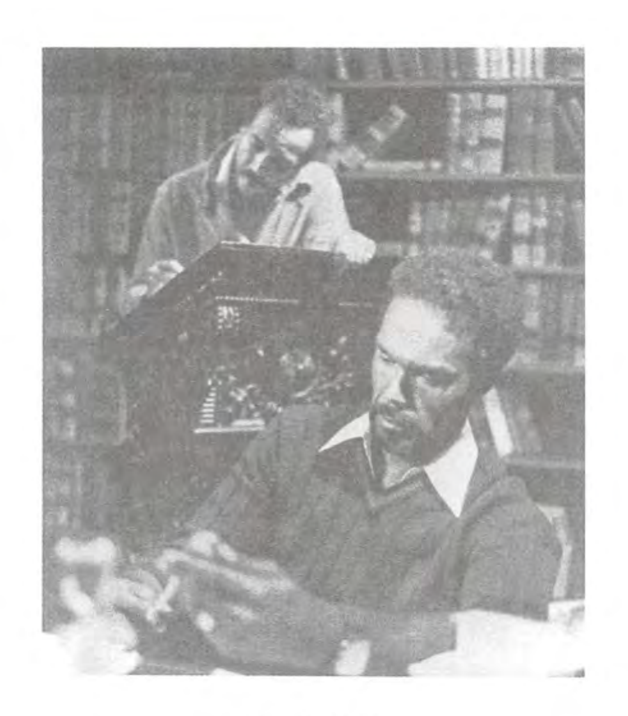
(شكل ٤-٦٨)

أنجيـلا وينكلر فى فـيلم شـلوندورف وفـون تروتا "شـرف كـاترينا بلوم الضـائع" (١٩٧٥)، الوجـه السياسى للسينما الألمانية الجديدة.



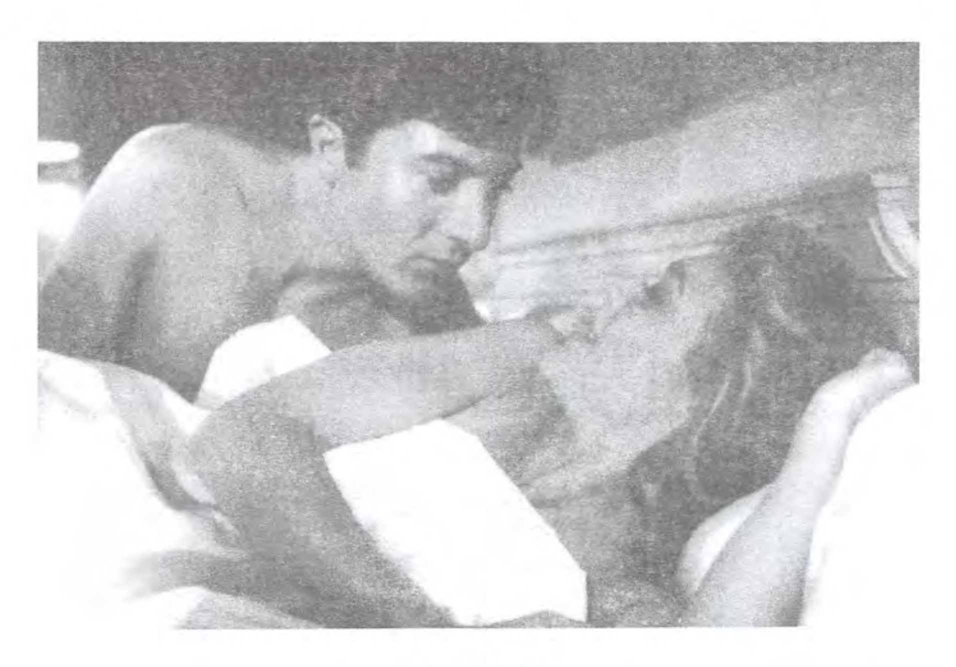
(شكل ٤-٦٩)

فيلم ألان تيرنر "يونا، الذى سوف يكون فى الخامسة والعشرين فى عام ٢٠٠٠" يظل واحداً أم أهم أفلام السبعينيات، وهو دراسة دافئة حميمة للطريقة التى كنا نعيش بها آنذاك، وربما لا تزال موجودة.



(شكل ٤-٧٠)

السينما الزنجية. بيل جون ودوان جونز فى فيلم جون المميز "جانجا وهيس" (١٩٧٣)، وهو فى جانب منه فيلم مصاص دماء، وفى جانب آخر تحليلاً أنثروبولوجياً للأسطورة.



(شكل ٤-٧١)

فيلم مايكل نيكولز "الخريج". داستين هوفمان وآن بانكروفت، تجربة تعلم وعلامة فارقة.



(شكل ٤-٧٢)

إيما واطسون وجون ترافولتا فى فيلم "ألوان أساسية". إنهما يشعران بآلامنا.



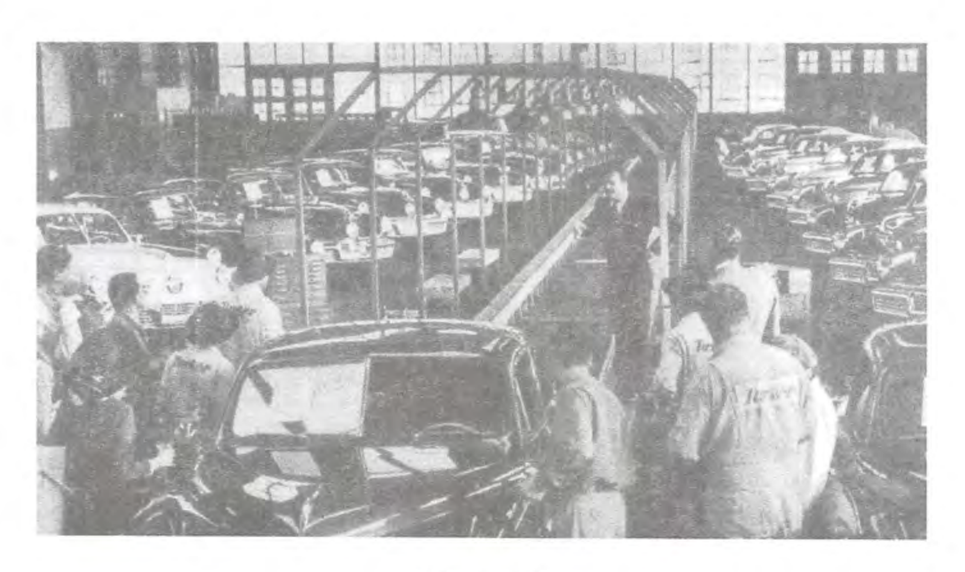
(شكل ٤-٧٣)

دانييل داى لويس وميشيل فايفر فى فيلم مارتين سكورسيزى "عصر البراءة"، وهو معالجة تاريخية ذكية لرواية إديث وارتون، وعرض الفيلم اهتماماً رائعًا بالتفاصيل، وأكد على المدى الواسع لأساليب سكورسيزى.



(شكل ٤-٧٤)

فى فيلمى "بيجى سو تتزوج" و"تاكر"، اقتنص فرانسيس فورد كوبولا مظهر وإحساس الستينيات والأربعينيات على الترتيب، وفى الوقت ذاته قدم حكايات بليغة تقتنص الأساطير الرومانسية المغامرة لهاتين الفترتين، وهى الأساطير التى مازالت مستمرة إلى اليوم. هنا، بيجى سو (كاثلين تيرنر) تفوز بلقب ملكة العيد الخامس والعشرين لتخرجها من المدرسة الثانوية...



(شكل ٤-٧٥)

... بينما يراقب بريستون تاكر (جيف بريدجز) خروج أول صف من سيارات تاكر من خط التجميع الآلى فى شيكاجو. (انظر الشكل ٤- ٤٥).



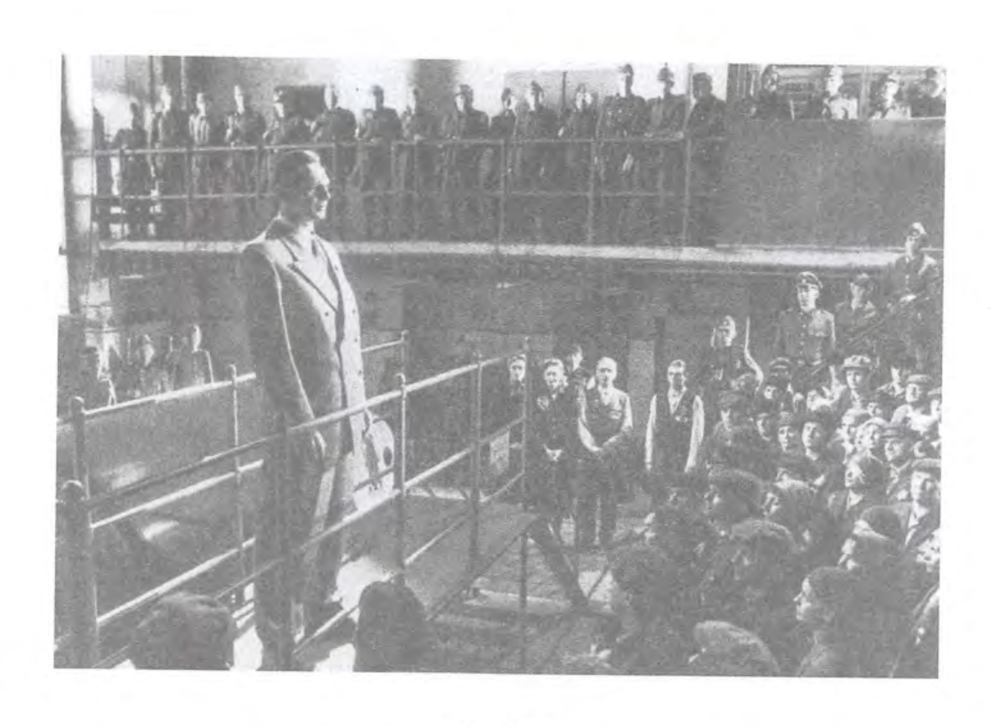
(شكل ٤-٧٦)

كوبولا فى موقع تصوير الفيلم الرثائى الغامض "شباب بلا شباب"، والنجمان تيم روث وألكسندر لارا.



(شكل ٤-٧٧)

فى عام ١٩٩٣، أنجز ستيفن سبيلبيرج عملاً مميزًا، ليحقق فيلمًا تجاريًا ناجحًا عن الوحوش هو "حديقة الديناصورات"، الذى اعتمد بكثافة على المؤثرات الخاصة المكثفة، كما فاز بالعديد من جوائز الأوسكار عن فيلم يتناول موضوعًا صعبًا، ويعتمد أساسًا على الحوار الذكى. هنا الوحش الكلاسيكى يهدد، فى فيلم عبارة عن نمر، وبدا واعيًا بأن يكون له جزء تالٍ، أو ربما حديقة ملاهٍ خاصة به...



(شكل ٤-٧٨)

... بينما كان ليام نيسون يقوم بدور شندلر، الرجل الطماع ذى القلب الحنون، لذلك كان شخصية لا تقاوم فى "قائمة شندلر". إن سبيلبيرج هو الوحيد القادر على أن يجد شخصية إيجابية فى وسط الرايخ الثالث.



(شكل ٤-٧٩)

فيلم "اللاعب"، عودة روبرت آلتمان إلى مستواه بعد فترة طويلة، وترك تأثيراً كبيراً فى هوليوود، والفيلم يحتشد بالكثير من النكات عن صناعة السينما لكنه لا يعتمد على هذه النكات. هنا المسئول التنفيذى فى الأستوديو (تيم روبنز) يتلقى الرسالة (التى يهدده فيها الكاتب بالقتل - المترجم).



(شكل ٤-٨٠)

فانتازيا وودى ألين الرومانسية بالأبيض والأسود للحى الذى عاش فيه "مانهاتن" (١٩٧٩)، والذى أكد على العناصر الأسطورية فى جسور وأنهار نيويورك ومناطقها البعيدة...



(شكل ٤-٨١)

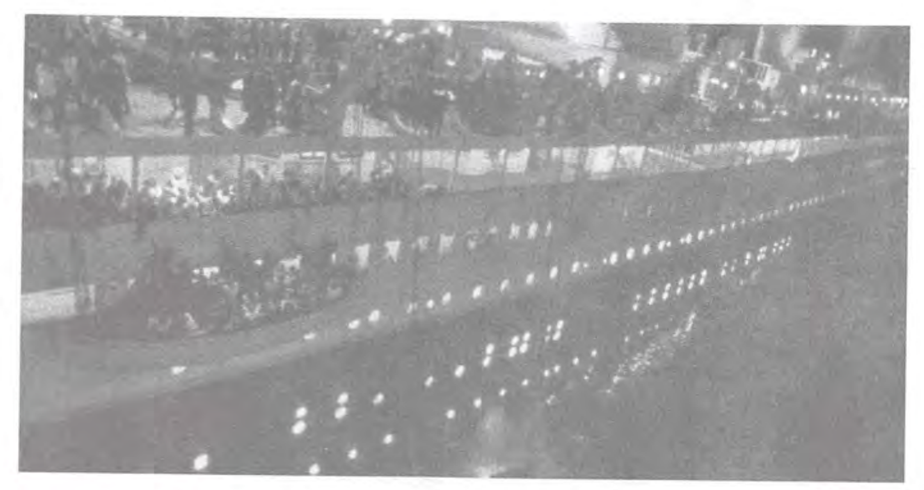
... وكان فيلم "زيليج" (١٩٨٣) استغلالاً شديد البراعة لتقنيات إلكترونية فى استخدام القناع على أجزاء من الصورة، وهو ابتعاد غير معتاد من سينمائى عُرف بحواره، وليس بمؤثراته الخاصة. (هذا هو وودى/ زيليج يلوح بيده خلف هتلر)...



(شكل ٤-٨٢)
فيلم "غموض جريمة القتل فى مانهاتن" (١٩٩٤) قام بتكرار تيمات نيويورك مرة أخرى. بعد محاولاته فى أفلام تعتمد على شخصيات مشاهير.



(شكل ٤-٨٣)
فيلم روبرت زيميكيس "من ألقى التهمة على روجر رابيت" (١٩٨٨) توجه أيضًا بالتحية إلى عالم القصص المصورة، هذه المرة باختراع قصة خاصة به، وفى "تون لاند" التى أصبحت الآن مدينة أكثر حقيقية من سابقتها التاريخية. وكان الفيلم أكثر ابتكاراً من أفلام القصص المصورة التى جاءت فى الثمانينيات، كما كان أيضاً أكثر قدرة على الترفيه. هنا يتشارك روجر مع زميله النجم الحى إيدى فاليانت (بوب هوسكينز).



(شكل ٤-٨٤)

قام جيمس كاميرون وحده بإعادة إحياء نمط فيلم الكوارث، بمقامرته التى بلغت ٢٠٠ مليون دولار فى فيلم "تايتانيك" (١٩٩٧)، كان معظم آلاف الكومبارس ناتجين عن التحريك الرقمى. وكان كاميرون قد وضع قبل ستة أعوام شفرة الفانتازيا الرقمية فى فيلم "تى تو". وكان "تايتانيك" رمزاً لعبورنا المتسارع إلى عالم جديد من الافتراضية.





(شكل ٤-٨٥)

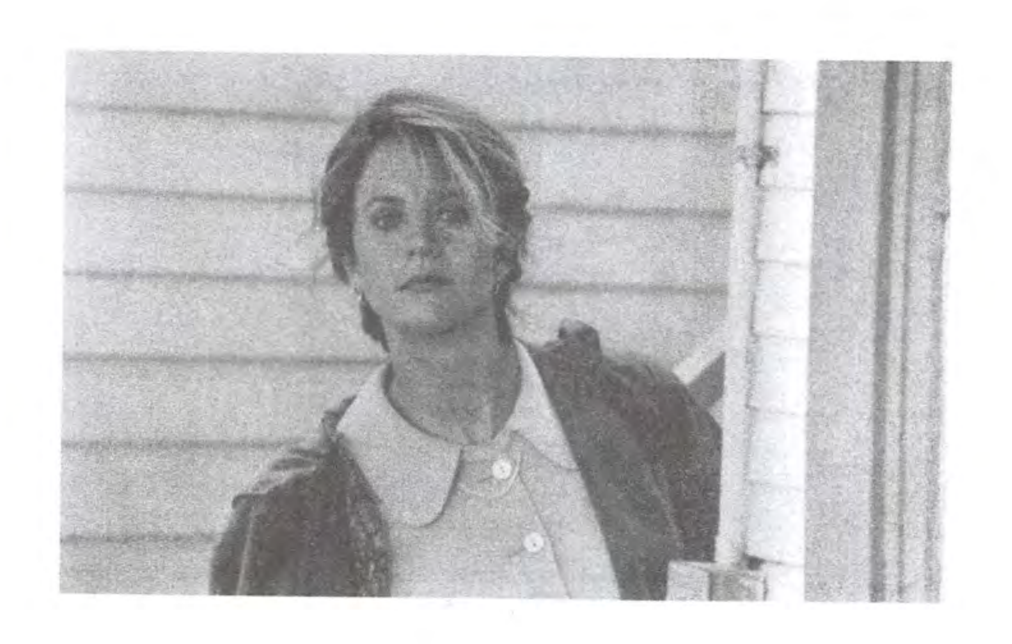
كان فيلم إيفان ريتمان "طاردوا الأرواح الشريرة" (١٩٨٤) واحداً من أفلام قليلة خارج مدار سبيلبيرج/ لوكاس لخلق أسطورة جماهيرية. والأكثر من ذلك، نجح سيناريو دان أكرويد وهارولد راميس فى تلطيف نزعة العنف السادى فى الأفلام التى تتحدث عن هذا الموضوع، ومستلهمة من فيلم "طارد الأرواح الشريرة". إلى اليسار الوحش "ستابيوفت" يتنزه فى غرب سنترال بارك خلال استعراض عيد الشكر. إلى اليمين شعار "نوجرست" أصبح شائعاً فى العالم كله وتم تقليده على نطاق واسع.



(شكل ٤-٨٦)

فى السنوات العشرة قبل وفاته المبكرة، استطاع جيم هينسون أن يترجم عالمه - التى كانت مبتكرة أصلاً للتليفزيون - إلى الأفلام فى سلسلة من الأفلام الموسيقية، كانت جميعًا عميقة الأفكار وفاتنة فى الوقت ذاته. ولقد جعل ذهاب الأطفال إلى دور العرض ممتعًا فى الثمانينيات. هنا، كيرميت وميس بيجى يقفان لتصويرهما فى صور دعاية، يحيط بهما الطاقم الموهوب والمتنوع. قد لا يكون من السهل أن تكون أخضر، لكن من المفاجئ أن تكون ورديًا.

١



(شكل ٤-٨٧)
بدأت نورا إيفرون أعمالها الإخراجية فى "المؤرق فى سياتل"، العمل البارع الذى أثبت نجاحًا، وعاد إلى التيمات الرومانسية للأربعينيات بتجسيد توم هانكس وميج رايان.



(شكل ٤-٨٨)

ما فعله هينسون مع صبية المدارس الابتدائية فى الثمانينيات، صنعه جون هيوز لصبية المدارس الثانوية، وصنع عدداً من أفلام مراهقى الطبقة الوسطى الأمريكية، والتى ساعدت الجمهور الشاب على فهم القليل من عالمهم المضطرب. وهنا العم باك (جون كاندى) يمثل النموذج المثالى للبالغ عن الصبية.



(شكل ٤-٨٩)

فيلم ستيفن سوديربيرج "جنس وأكاذيب وشريط فيديو"، الذى ساعد على أن يثير من جديد الاهتمام بالسينما المستقلة فى أواخر الثمانينيات. آندى ماكدويل هى المرأة التى تمسك بكاميرا فيديو.



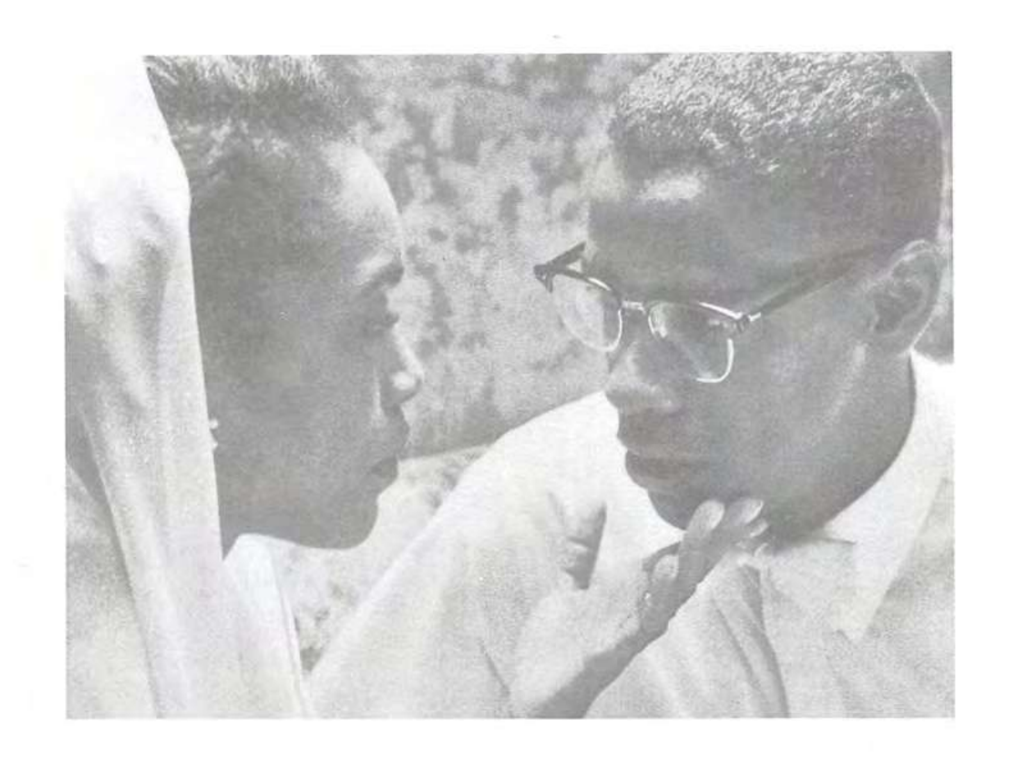
(شكل ٤-٩٠)

أوليفر ستون متفرداً فى الأغلب باعتباره السينمائى الهوليودى ذا الاهتمامات السياسية، وحقق نجاحًا فى "وول ستريت" الذى أمسك بقوة بالأجواء الأخلاقية فى الثمانينيات التى كانت تشهد ارتفاعًا كبيرًا فى سوق الأسهم، وفى الوقت ذاته جسد بشكل دال مجموعات من الشخصيات الحيوية والحقيقية. مايكل دوجلاس فى دور الشخص المتلون جوردون جيكو.



(شكل ٤-٩١)

كوبا جودينج جونيور فى دور ترى ستايلز الذى تحاول تهدئته نيا لونج (براندى) فى المسرحية الأخلاقية لجون سينجلتون فى جنوب وسط لوس أنجلس، فى فيلم "الصبية فى القلنسوات" (١٩٩١).



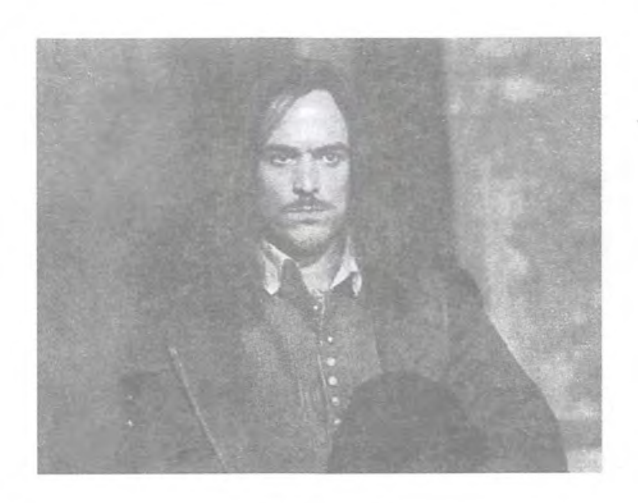
(شكل ٤-٩٢)

أنجيلا باسيت فى دور بيتى شاباز، ودينزيل واشنطن فى دور مالكولم، فى فيلم سبايك لى العميق "مالكولم إكس".



(شكل ٤-٩٣)

روبرت بينينى يشارك لحظة مع جورجو كانتارينى ونيكوليتا براش فى فيلم "الحياة جميلة" (١٩٩٧)



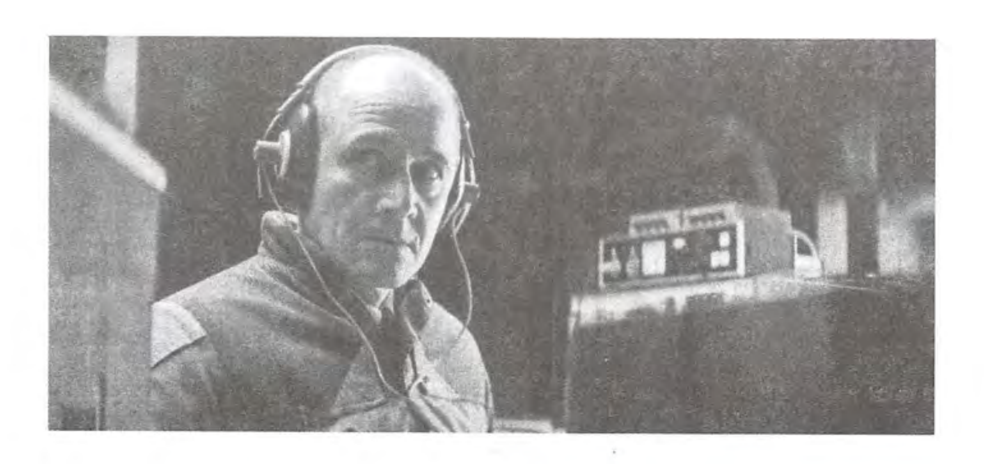
(شكل ٤-٩٤)

رومان دورى فى دور الكاتب المسرحى "موليير" (٢٠٠٧) فى فيلم لوران تيرار ذى الأوجه المتعددة، وهو معاصر وتاريخى معًا.



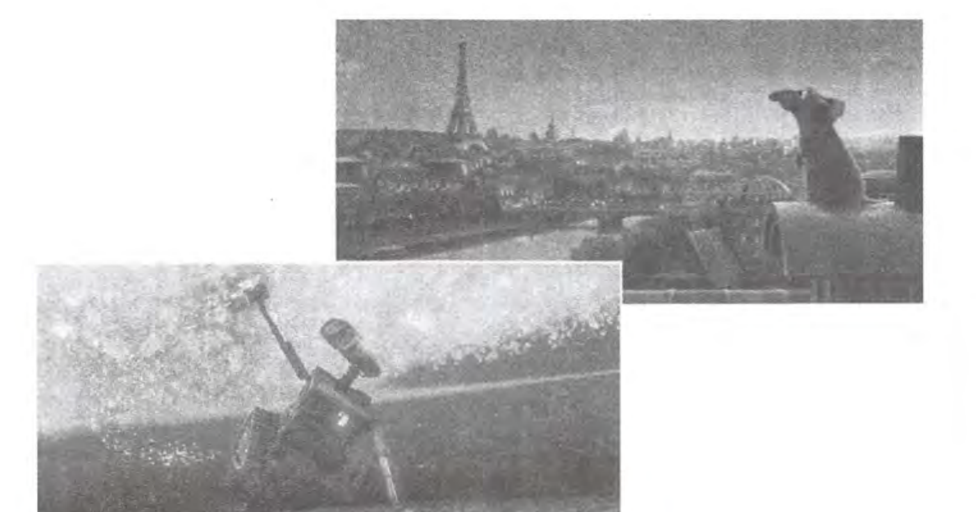
(شكل ٤-٩٥)

فيلم "اجرى يا لولا": فرانكا بوتينتى فى فيلم تايكفر، الذى كان سيمفونية للزمان والمصير.



(شكل ٤-٩٦)

البوليس السياسى الألمانى ينصت: أولريش موهى فى فيلم "حياة الآخرين"، سوناتا عن البارانويا.

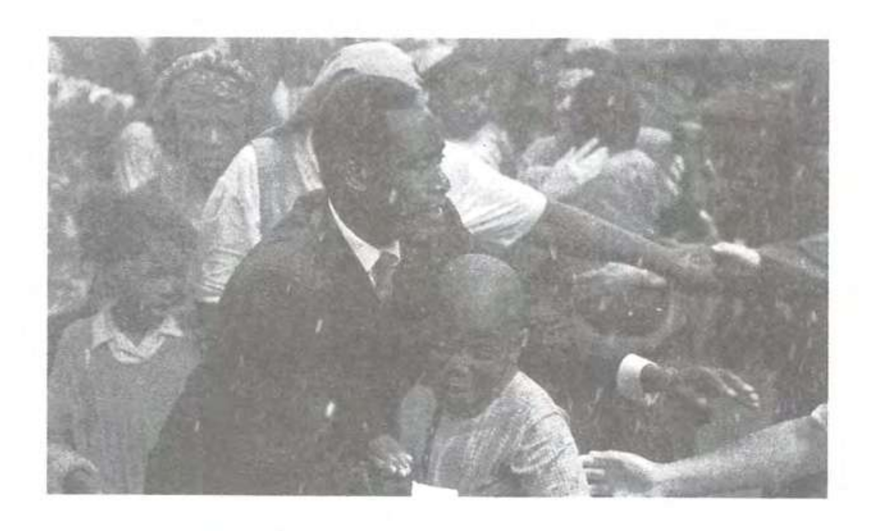


(شكل ٤-٩٧)

ريمى فأر المطبخ تحت أرضيات باريس فى فيلم "راتاتوى" أو "صلصة فرنسية" (براد بيرد ويان بينكافا، ٢٠٠٧)، والآلة "وولى" فى الفيلم الذى يحمل هذا الاسم (أندرو ستانتون، ٢٠٠٨) تصل إلى حلقات المريخ ومع مرور الزمن، أصبحت قصص شركة بيكسار تتزايد فى توجهها إلى جمهور البالغين.



(شكل ٤-٩٨)
فوريست ويتيكر فى أدائه البارع فى فيلم "آخر ملوك اسكتلندا".



(شكل ٤-٩٩)
دون شيديل فى أدائه البارع فى فيلم "آخر ملوك أسكتلندا".



(شكل ٤-١٠٠)

نيكولاس كيدج فى دور شارلى كاوفمان ودونالد كاوفمان فى فيلم "اقتباس". من يكتب من؟



(شكل ٤-١٠١)

فليحيا الفيلم الموسيقى! صدى غريب للعصر الذهبى، فيلم "دى لافلى" (٢٠٠٤) سيرة حياة عن كول بورتر كتبها جاى كوكس وأخرجها إيروين وينكلر. كيفن كلاين فى دور كول، وآشلى جود فى دور زوجته. كانت ألحان بورتر الكلاسيكية مغزولة جيداً مع الحبكة. لقد قال لارى كينج عن الفيلم "أفضل سيرة حياة تحولت إلى فيلم"، وأوافقه على ذلك. الحياة كعمل فنى: "فى كل مرة نقول وداعاً، أموت بطيئًا".



(شكل ٤-١٠٢)

كيت وينسليت وجيم كارى فى "الشروق الأبدى لعقل بلا ذاكرة". أيهما الذى يحلم؟



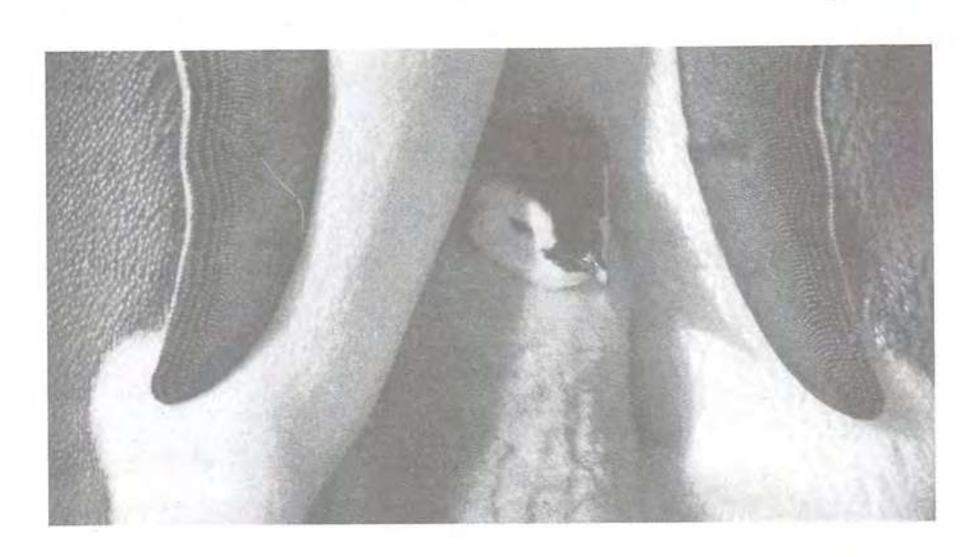
(شكل ٤-١٠٣)

محور المراهقين. فيلم ويز أندرسون "شركة الشاى الهندى المحدودة" الذى كان نموذجًا للنمط الفيلمى لأفلام المراهقين الممتدة. أدريان برودى، وجيسون شوارزمان، وأوين ويلسون، يقررون أن يجدوا أنفسهم، وأمهم.



(شكل ٤-١٠٤)

السرد ما بعد الحداثي. لم يكن كافيًا أن تروى قصة، بل أصبح إلزاميًا على السينمائيين أن يرووا قصصًا حول القصص. دون شيديل في فيلم بول توماس أندرسون "ليالي رقصة البوحي". كيت بلانشيت وبراد بيت في فيلم أليخاندرو جوانزاليز إينياريتو "بابل". راي ليوتا، وجون هوكس، وجون كوزاك في فيلم جيمس ماجنولد "هوية". كيت بلانشيت تجري حوارًا مع بيل موراي في فيلم ويز أندرسون "الحياة المائية مع ستيف زيسو". ويل فيريل يعد خطواته بمساعدة الواجهة البصرية في فيم مارك فورستر "أغرب من الخيال". لويس جوزمان، وميجيل فيرير، ودون شيديل، في فيلم ستيفن سوديربيرج "ترافيك". كل هذه الأفلام - والعديد من الأفلام الأخرى خلال العقد الأول من القرن الحادي والعشرين - تقوم بتجريب تقنيات السرد الواعي بالذات.



(شكل ٤-٥-١٠)
الآباء يحملون الصغار فى فيلم "مسيرة البطاريق".



(شكل ٤-٦-١٠)

رمز العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. فيم بول هاجيس "كراش" أو "تصادم"، يتأمل الأشكال السردية الجديدة للعقد من خلال حبكة معقدة وبطولة جماعية، كما أنه يتسامى بالنمط الفيلمى، ليقدم صورة حية لأمريكا المدنية المعاصرة، التى تسبح فى عالم من الوسائط. (من اليسار إلى اليمين، من أعلى): مات ديلون، وتيرانس هوارد، وكريس "لوداكريس" بريدجز، وساندرا بولوك، وجاك ماجى، وجايدن لوند، وشون توب، وباهارت سوميخ، ورايان فيليب، ونوفا جاى، وبريندان فريجر، وجينيفر إيسبوزيتو، ودون شيديل، وكاثلين يورك، وتيرانس هوارد.



(شكل ٥-١)

عندما يتجمع أهل مدينة أوديساً لتحية الجنود المتمردين فوق البارجة "بوتمكين" فى الميناء، يظهر الجنود. يجرى الزحام إلى أسفل السلالم فى رعب بينما يطلق الجنود النار. يصاب الطفل ويُقتل. تحمله أمه وتصعد السلالم وهو بين ذراعيها لتواجه الجنود على قمة السلالم...



(شكل ٥-٢)

ومع تقدمها، وهى تستعطفهم، يستعدون لإطلاق النار. يخفض الضابط سيفه وتنطلق الرصاصات، لتقتل الأم والطفل. يجرى الزحام أسفل السلالم، ويطأ بعضهم من سقطوا منهم...



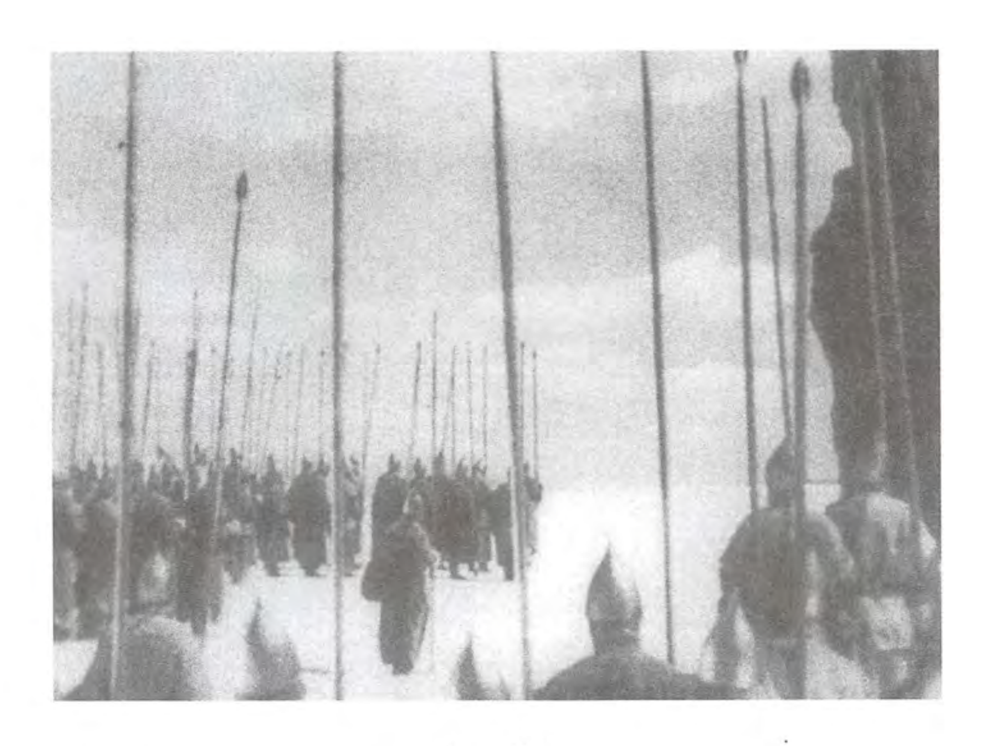
(شكل ٥-٣)

ومع وصولهم إلى الممر أسفل السلالم، يهاجمون فرسان القوزاق. لقد أصبح الناس محاصرين في كماشة بين صف الجنود الذين لا يتوقفون عن النزول على السلالم، والقوزاق الذين يطئونهم ويضربونهم بالسياط. يقطع إيزنشتين بين لقطات الضحايا ولقطات من يقمعونهم. تصاب امرأة تدفع عربة طفل بالقرب من أعلى السلالم. مع سقوطها، تندفع العربة فوق درجة السلم الأولى...



(شكل ٥-٤)

تتحرج العربة على السلالم فوق الجثث، بينما يراقب الناس فى رعب، حتى تصل إلى الدرجة السفلى وتنقلب.



(شكل ٥-٥)

فيلم إيزنشتين "ألكسندر نيفسكى" (١٩٣٨)، المعركة فوق الجليد، الجيش الروسى فى موقف الدفاع ضد الغزاة الألمان. وكانت مشاهد المعارك - بتعارضاتها البصرية القوية - من بين أكثر مشاهد إيزنشتين إثارة للاهتمام.



(شكل ٥-٦)

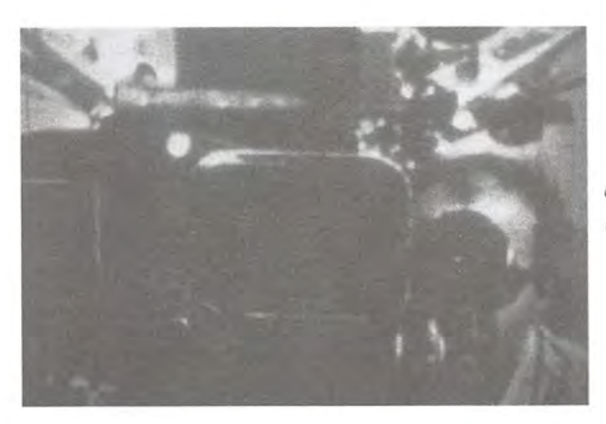


ثورة المونتاج المضادة. الفيلم المهم لعام ٢٠٠٢ من إخراج ألكسندر سوكوروف "الطوف الروسى"، الذى قدم نقيضاً مبهراً لنظريات المونتاج الروسية الشكلانية. الفيلم جولة فى متحف هيرميتاج فى سانت بطرسبرج. وتم تصويره كاملاً فى التقاطة واحدة بطاقم ممثلين مكون من الآلاف، ويغطى ثلاثمائة عام من التاريخ، وهو شهادة بالغة القوة على قوة الميزانسين، وقوة حامل الكاميرا على حملها طوال تسع وتسعين دقيقة. ومع ذلك فإنه لا يحمل الرقم القياسى فى أطول التقاطة، فهذا الشرف يذهب إلى فيلم آندى وارهول "إمباير" (انظر الشكل ١- ٧).

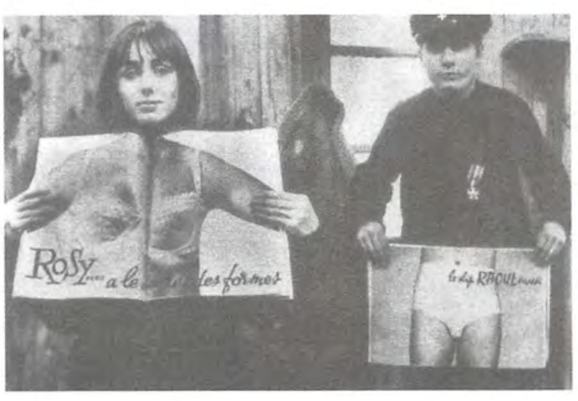
وفى فيلم "الحبل" (١٩٤٨)، حاول هتشكوك أن يصنع فيلماً من التقاطة واحدة، لكنه كان مضطراً لاستخدام الخدع حيث إن الكاميرات السينمائية لا تحمل إلا بكرات من عشر دقائق. أما سوكوروف فقد سجل فيلمه الرقمى القياسى على قرص له سعة كبيرة. وقد أعاد تصوير اللقطة أربع مرات حتى حصل على الالتقاطة كاملة بنجاح، ويمكن للمرء أن يتخيل الجهد الجسمانى المطلوب لذلك. لكن لا تجعل ذلك يضلك: إن "الطوف الروسى" بارع على مستوى أكثر تقنية ورياضية، لكنه أيضاً احتفاء بالغ الحيوية بالثقافة الروسية من منظور معقد، يحتشد بالدعاية والدراما.



(شكل ٥-٧)
الفيلسوف برايس باران يثرثر مع أنَّا كارينا حول الحرية والتواصل فى فيلم جودار "حياتى للحياة" (١٩٦٢).



(شكل ٥-٨)
الميزانسين كرؤية. جودار فى "عين الكاميرا" (بعيداً عن فيتنام"، ١٩٦٧).



(شكل ٥-٩)
"روزى" و"راول"، قصاصات استهلاكية فى "العساكر" (١٩٦٣).



(شكل ٥-١٠)
فيلم "متعة الحب" (١٩٦٨). جوليت بيرتو وجان بيير لو فى وسط أستوديو تليفزيونى مظلم منهمكان فى مناقشات غير مذاعة.



(شكل ٥-١١)
جوليت بيرتو فى "عطلة نهاية الأسبوع" (١٩٦٨)، وهى محاصرة بين قوتين جامحتين فى الفيلم، الجنس والطاقة، صديرية ونمر شركة "إيسو".



(شكل ٥-١٢)
هذه اللقطة من فيلم "أصوات بريطانية" (١٩٦٩) تستدعى إلى الذاكرة لقطة التراكينج الطويلة فى عطلة نهاية الأسبوع" (انظر الشكل ٣- ٦٧) عبر خط لا ينتهى من السيارات المعطلة. وهذه اللقطة تتابع بشكل موضوعى تركيب سيارة على خط التجميع. يتكون شريط الصوت من صرير الآلات، بينما نرى العمال كمجرد أجزاء من آلة أكبر. تصنيع السيارة مجهد ومؤلم مثل حوادث السيارات. وفى "عطلة نهاية الأسبوع" و"أصوات بريطانية" معًا يصبح ميزانسين لقطة التراكينج أداة أيديولوجية، بينما المونتاج تحليلى، فلأنه يقوم بالتلخيص لنا فإنه لا يشجعنا على أن نتوصل بأنفسنا إلى منطقنا الخاص. المونتاج يصنع النتائج، بينما الميزانسين يطرح أسئلة.



(شكل ٥-١٣)

فى فيلم "فلاديمير وروزا" (١٩٧١)، يشكل جودار (إلى اليسار) مع شريكه جان بيير جوردان (إلى اليمين) "جدل ملعب التنس". وعناصر الجدل هى تنوع وجود فلاديمير (لينين) وروزا (لوكسمبورج) وجان لوك (جودار) وجان بيير (جوران)، والصوت والصورة، التجربة الأمريكية والتطبيق الفرنسى، السينمائيين (هنا) والمتفرجين (هنا أيضاً ضمنياً).



(شكل ٥-١٤)

كبحث فى قضية رقم ٨، أعطى "فلاديمير وروزا" اهتماما كبيراً بوظيفة وسائل الإعلام. "بوبى إكس" (شخصية جودار/ جوران فى دور بوبى سيل الحقيقى) محاصر فى قاعة المحكمة (وفى الحياة الحقيقة أيضاً). ولتوضيح غياب بوبى إكس بالنسبة لوسائل الإعلام، يخطط الثوار فى الفيلم لمؤتمر صحفى من أجله. لكنه لا يستطيع الظهور، إنه يتحدث لمسجل موضوع على كرسى أحمر. وبحثاً عن قصة درامية، اضطرت كاميرات التليفزيون لتغطية فكرة إثارة: الصرا ع بين الصوت والصورة. وفى هذه اللقطة، يحصل الصوت أخيراً على صورته!



(شكل ٥-١٥)

لقطة التراكينج فى السوبر ماركت فى فيلم "كل على ما يرام". طويلة (ومبهجة) مثل اللقطة السابقة فى "عطلة نهاية الأسبوع". كاميرات جودار تحرك بلا توقف عبر صف من أربع وعشرين نافذة لدفع الأموال، معظمها يغلق أبوابه، بينما تخطط مجموعة من اليساريين الشباب لحدث سياسى فى السوق: الإنتاج فى مواجهة الاستهلاك، استهلاك الصور والمنتجات معاً.



(شكل ٥-١٦)

بعد خمسين عامًا، ظل جودار يؤلف كونشيرتات سينمائية مع نفسه كعازف منفرد، تدعمه أوركسترا الصور والأصوات التى هى السينما. وكان فيلم "موسيقانا" (٢٠٠٤) ذكرى لرحلته إلى سراييفو، حيث أعطى محاضرة. ("يا سيد جودار، هل يمكن للكاميرات الصغيرة الجديدة أن تنقذ السينما؟"، لكن السيد جودار لا يجيب). إن كل التوافقات النغمية والهارمونيات التى نتوقعها موجودة هنا، وقد تم توزيعها أوركستراليًا مع العمارة، والماء، والجسور، والبؤرة، والشخصية التى تدعى ماريان (رمز الحرية والعقل الفرنسيين)، والعلامة التى تدفعنا إلى أن نرى من خلال معناه ومغزاه، وظلام وجهة النظر، وتحطيم الأصنام، والوجه، الصراع الذى لا يمكن وصفه بين العنف والمفارقة.

"لقطة ولقطة عكسية. المتخيل: اليقينى. الحقيقى: غير المؤكد. مبدأ السينما. تعال إلى الضوء لليلة أخرى: موسيقانا".

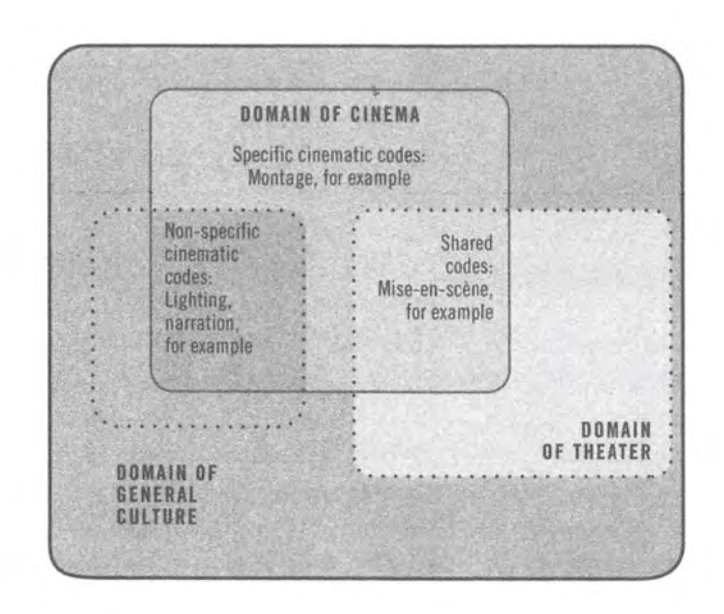
PARADIGMATIC AXIS

skirt
......
shorts
......
knickers
......
shoes...........socks............ ..pants............sweater............scarf............hat

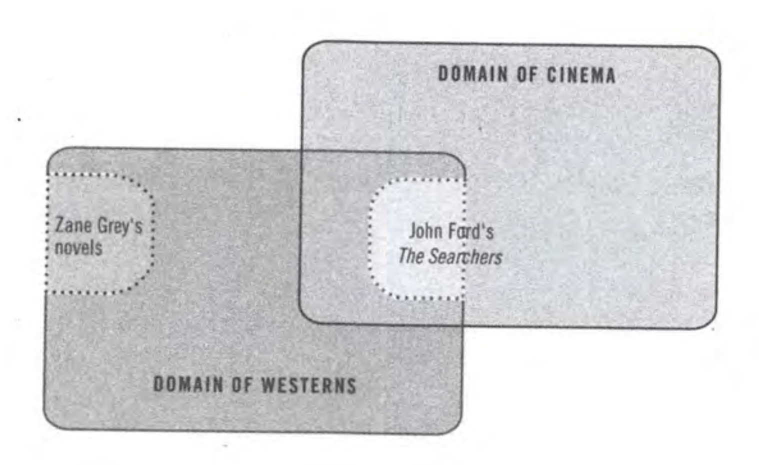
SYNTAGMATIC AXIS

......
kilt
......
culottes
......
tights

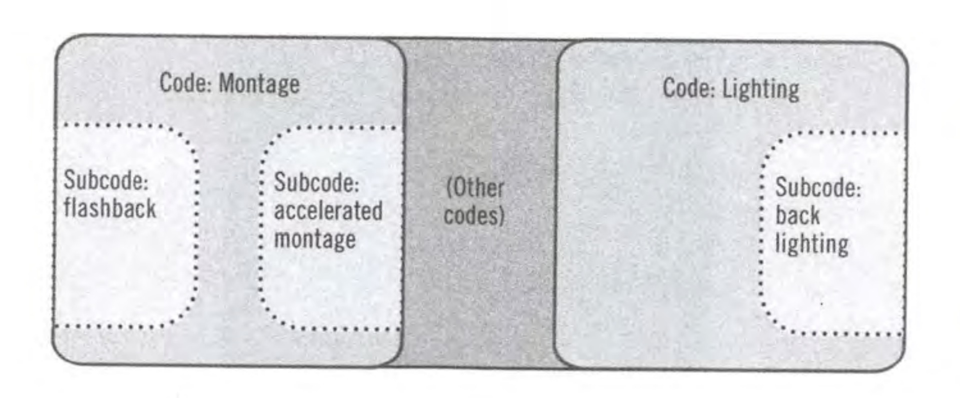
الشكل (L) البناء التتابعى والبناء الاستبدالى فى الملابس.



الشكل (M) نظرية مجموعة الشفرات: شفرات محددة، وغير محددة، ومشتركة.



الشكل (N) نظرية مجموعة الشفرات: عمومية الشفرات.

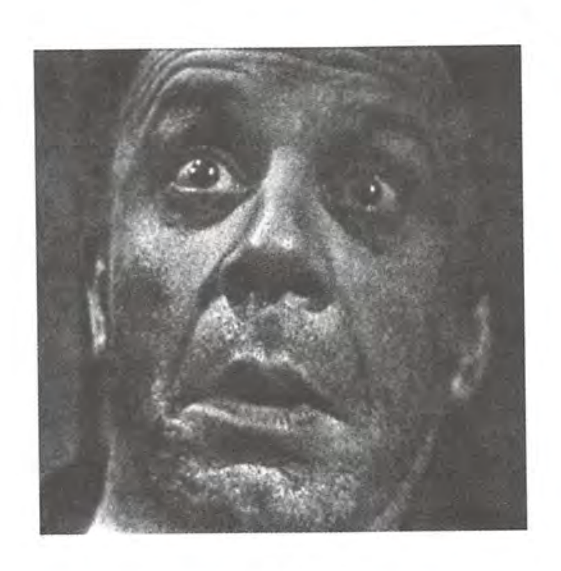


الشكل (O) نظرية مجموعة الشفرات: الشفرات والشفرات الفرعية.



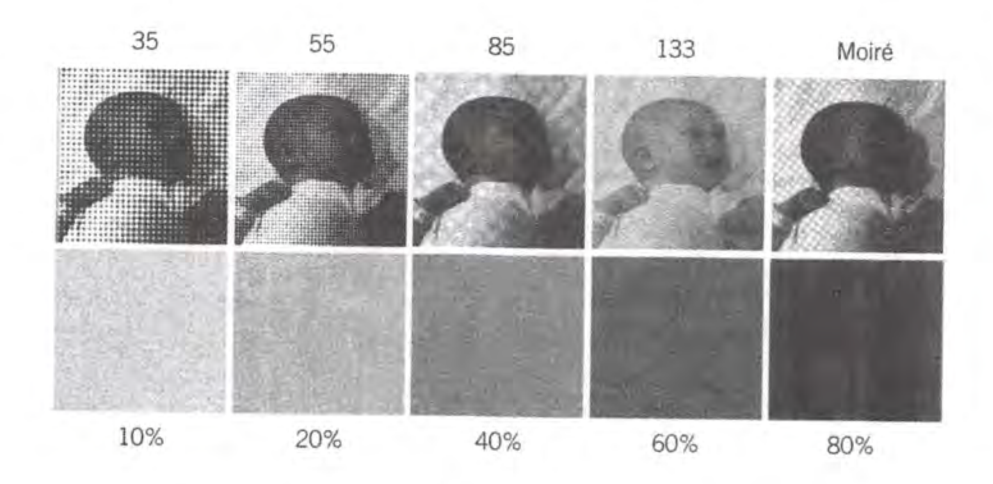
(شكل ٥-١٧)

فى فيلم "تصوير بالنهار مشاهد ليلية"، طرح فرانسوا تروفو سؤالاً بسيطاً: "هل السينما أهم من الحياة؟".(وهو لم يقدم إجابة على هذا السؤال).



(شكل ٦-١)

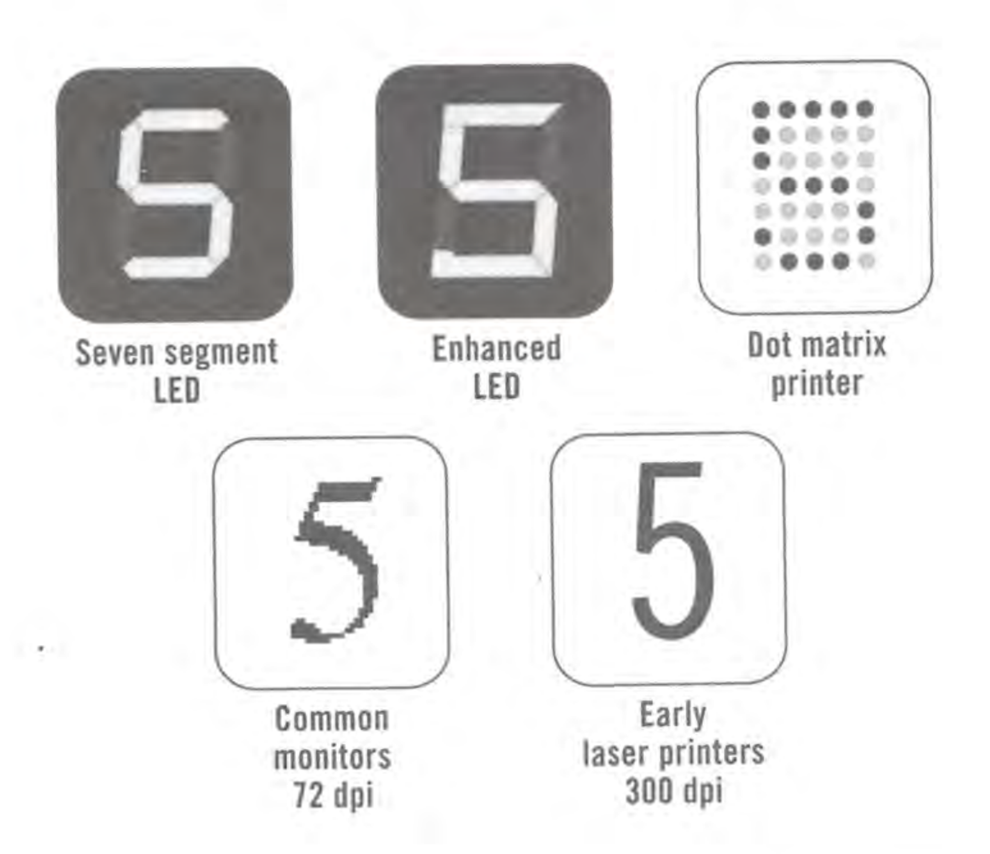
جورج روز فى مقطوعة بيكيت "ياجو" (مسرح تليفزيون نيويورك، ١٨ أبريل ١٩٦٦، المنتج جلين جوردان، المخرج آلان شنايدر).



(شكل ٦-٢)

شـاشـات الرمـاديات (الـهافـتـون). الشـاشـة ذات ٣٥ خطًا كل بوصـة و٥٥ كل بوصـة شـديدة الخشونة، أما المعتاد فى الصحف فهى الشاشة ذات ٨٥ خطًا كل بوصة. والشاشة ١٣٣ خطًا كل بوصة هى الشائعة بالنسبة للكتب. والكادر الأخير (إلى اليمين) يوضح نمط "مواريه" الذى يتحقق بواسطة شاشات متراكبة.

والظلال فى الأسفل تستخدم فى التصميم. وهذه الظلال لا تتحقق من خلال تغيير تردد الشاشة، وإنما بزيادة حجم كل نقطة داخل النمط. (انظر أيضًا الشكل ٢- ٢ F).



(شكل ٦-٣)

تقنية LED، وماتريكس، وما بعدها. كان الهافتون هو أول نموذج تاريخى على اتحاد الطباعة والتكنولوجيا البصرية، ليضع نمطًا فى التطور المستقبلى. وعلى سبيل المثال، وفى أوائل السبعينيات، عندما تطورت الشاشات الكومبيوترية التى تظهر الأرقام للمستهلكين والتطبيقات المهنية، أصبحت نسختان منها معيارية وشائعة.

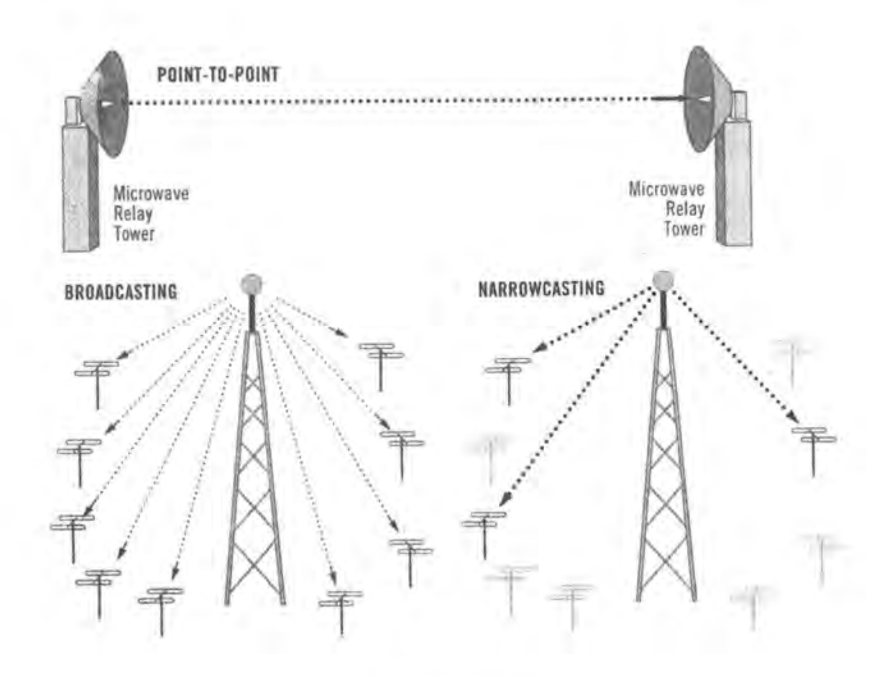
فى الأعلى، شاشة LED (الدايود القاذف للضوء) تتكون من سبعة أجزاء، وهى تقدم أرقامًا يمكن قراءتها مؤلفة من سبعة تحولات يمكن ببساطة الانتقال بينها. (لاحظ أن هناك نموذجًا أكثر تحسينًا يجعل الأرقام أوضح - أعلى فى الوسط). لكن هذا النظام لن يتيح قراءة الحروف الأبجدية الأكثر تعقيداً، لذلك تم تطوير طابعة ماتريكس النقاط. والنسخة الأكثر شيوعًا هى ٣٥ نقطة مصفوفة فى ٥ × ٧ كى تصنع كل حروف الأبجدية.

وكان ظهور كومبيوتر ماكنتوش الذى يُظهر الجرافيك فى عام ١٩٨٤، ثم طابعة الليزر فى عام ١٩٨٥، خطوة فى إمكانية القراءة على شاشة الكومبيوتر أو المطبوع منه، مع تأسيس نظام ٧٢ كل بوصة للشاشة، و٣٠٠ نقطة كل بوصة للورقة المطبوعة، وهو ما يتيح ظهور حروف تمكن قراءتها.

	MEDIA ECONOMICS		MEDIA POLITICS				
MEDIUM	Nexus	Sales Orientation	Channels	Access	Interaction	Distribution Flow	Consumer Control
BOOKS	distribution	object	open	good	unidirectional	discrete	yes
NEWS-PAPERS	prod./dist.	object, ad space	open	limited	unidirectional	mosaic	yes
MAGAZINES	distribution	object, ad space	open	limited	unidirectional	semidiscrete	yes
FILM	distribution	entertainment, rights	open	limited	unidirectional	discrete	some
TELEPHONE	network	network access	open	excellent	interactive	continuous	yes
RADIO	distribution	ad time, audience	limited	limited	mainly unidirectional	continuous	no
AUDIODISC	prod./dist.	object	open	good	unidirectional	discrete	yes
TELEVISION	prod./dist.	ad time, audience	closed	none	unidirectional	continuous	no
CABLE	distribution	ads, entertainment	limited	some	unidirectional	continuous	no
DVD	distribution	object	open	limited	unidirectional	discrete	yes
CD-ROM	distribution	object	open	good	unidirectional	discrete	yes
INTERNET	network	net access, ad space, time	open	excellent	interactive	continuous	yes

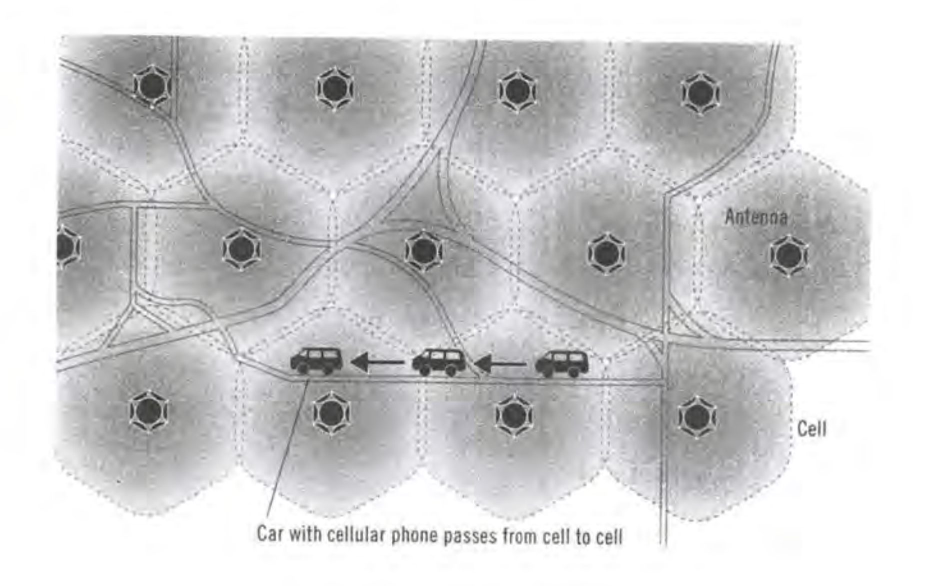
Nexus: Where does the concentration of economic power lie? *Sales Orientation:* What is the primary product being sold? *Channels:* Are there a limited number of distribution channels? *Access:* How easy is it for someone to gain access to the medium? *Interaction:* Is the medium unidirectional or interactive? *Distribution Flow:* Are the items distributed individually or continuously? *Consumer Control:* Can consumers control the time and location of the experience?

الشكل (p) العلاقات السياسة والاقتصادية بين الوسائط.



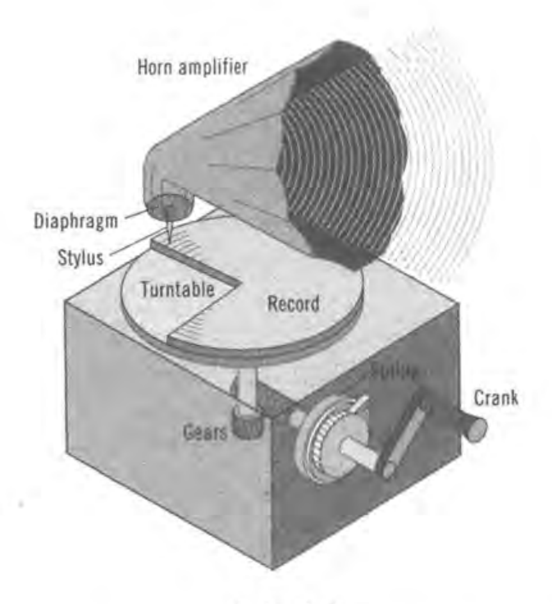
(شكل ٦-٤)

البث، والبث المحدود، والنقل من نقطة إلى نقطة. وهذه النظم المختلفة للنقل تتبع منطق "من واحد إلى كثيرين"، و"من واحد إلى قليلين"، و"من واحد إلى واحد". وماذا عن منطق "من كثيرين إلى كثيرين"؟ إن مدونات ومنتديات الإنترنيت تطابق هذا المنطق.



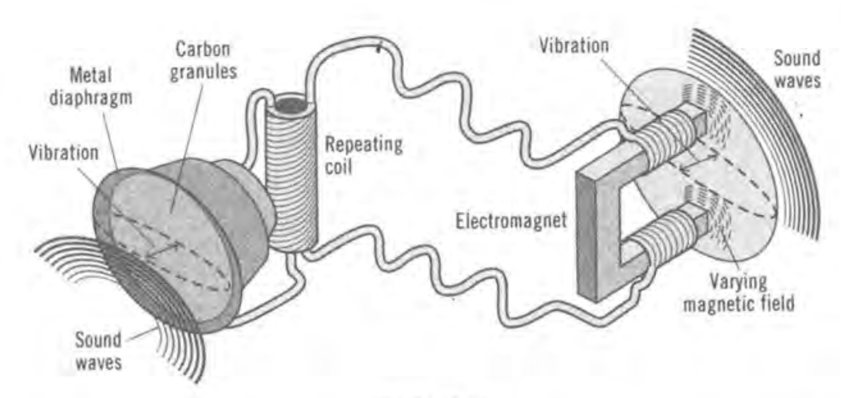
(شكل ٦-٥)

التليفون الخليوى (المحمول). التعقيد المتزايد لنظم تحويل التليفون الكومبيوترى أتاح الظهور التجارى للتليفون الخليوى فى عام ١٩٨٣ لقد كان التليفزيون بالراديو مستخدماً لسنوات عديدة، لكن سعة الموجة المحدودة لطيف الراديو لم يجعل ذلك اقتصادياً. وكانت موضة موجة راديو المواطن فى منتصف السبعينيات إشارة لحل عبقرى لهذه المشكلة، إذ كان ذكيًا فى بساطته. فقد أتاحت موجة راديو المواطن للملايين أن يبثوا إذاعاتهم لأنها حددت بشكل جذرى سلطتهم، ومن ثم نطاق بثهم، إذ أن الآلاف أمكنهم المشاركة فى القناة نفسها لأنهم منفصلون جغرافياً. وبالمثل، فإن التليفون الخليوى ضاعف جداً عدد القنوات المتاحة بتحديد مدى البث فى مجال بنايات قليلة. ما هو الاختلاف؟ إن نظم التحويل تمرر إشارة تليفونية من جهاز البث إلى جهاز مستقبل مع تحرك من طلب المكلمة. ومع أوائل التسعينيات فى الولايات المتحدة شاعت تليفونات السيارات، بالإضافة إلى أجهزة التنبيه التى انتشرت بين أيدى مراهقى الطبقة الوسطى. ثم انتشرت التليفونات الخليوية الشخصية فى أواخر التسعينيات فى الولايات المتحدة، وانتشرت أكثر فى أوربا. ما هى الخطوة التالية؟ انزع الرقم من الجهاز واربط به اسم شخص، مستخدماً شبكات ذكية مماثلة، لتحويل مكالمة إلى أى جهاز فى متناول اليد.



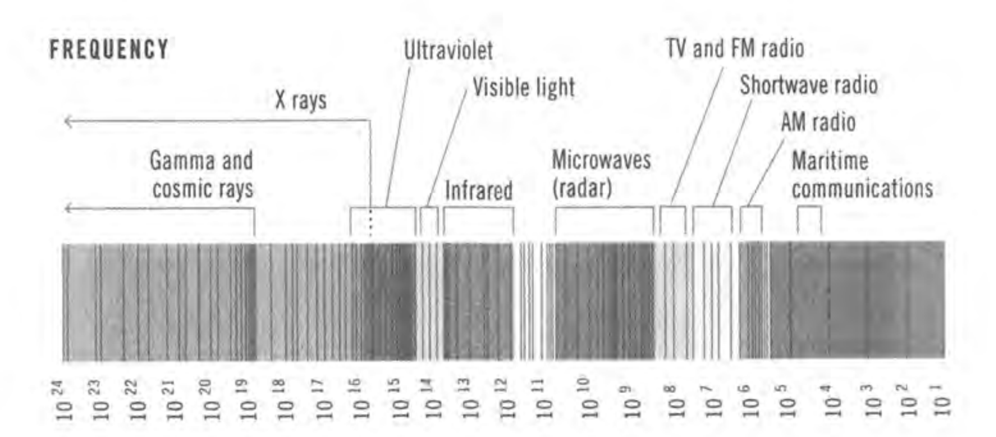
(شكل ٦-٦)

الفونوغراف الميكانيكى. "المانفلة" تزود الجهاز بالطاقة (الحركية - المترجم)، التى يخزنها الزنبرك، والترس ينقلها. والمجرى المحفور على الأسطوانة يخزن الإشارة، والإبرة تنقلها، ويترجمها الغشاء من ذبذبة آلية إلى صوت، يقوم البوق بتكبيره. (قارن الشكل ٦- ١٣).



(شكل ٦-٧)

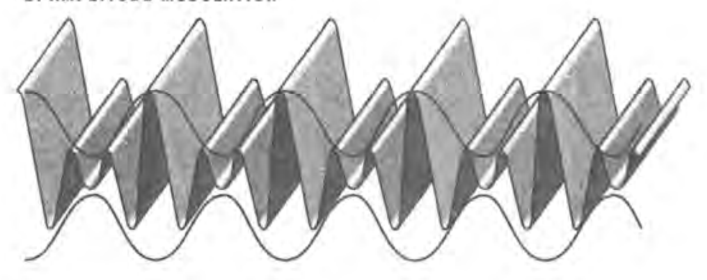
النقل الكهربى للصوت. التليفون هو الأداة الأبسط لترجمة الطاقة الصوتية إلى طاقة كهربية، ثم إلى طاقة صوتية مرة أخرى، لكن الفكرة المشروحة هنا هى أساس كل نقل الصوت. والمفاهيم الرئيسية هى أن هناك بناء من حبيبات الكربون فى الميكروفون (أو أداة التحدث)، التى تترجم موجات الصوت إلى موجات كهربية، ثم ملف تكرار للنقل البسيط يقوم بوظيفة التكبير، ثم مجموعة الغشاء الكهرومغناطيسى فى السماعة، التى تترجم الإشارة الكهربية مرة أخرى إلى صوت.

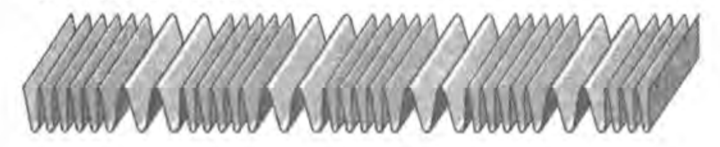


(شكل ٦-٨)

الطيف الكهرومغناطيسى، حيث إن سرعة الموجات الكهرومغناطيسية هى ٣٠٠ ألف كيلومتر فى الثانية، فإن لمعظم الموجات الكهرومغناطيسية ترددات عالية. وحتى أطول موجات الراديو- التى تقاس بالكليلومترات- لها ترددات تقدر بمئات الدولارات كل ثانية (هيرتز). وأقصر الموجات الكهورمغناطيسية - أشعة جاما - لها أطوال موجية تقاس بمليارات السنتيمترات، وأهم مجموعات الموجات فى الطيف التى تحتل الضوء المرئى وطيف الراديو، وهى التى تنقسم بشكل اعتباطى إلى عدد من مجموعات الموجات المخصصة لاستخدامات خاصة محددة.



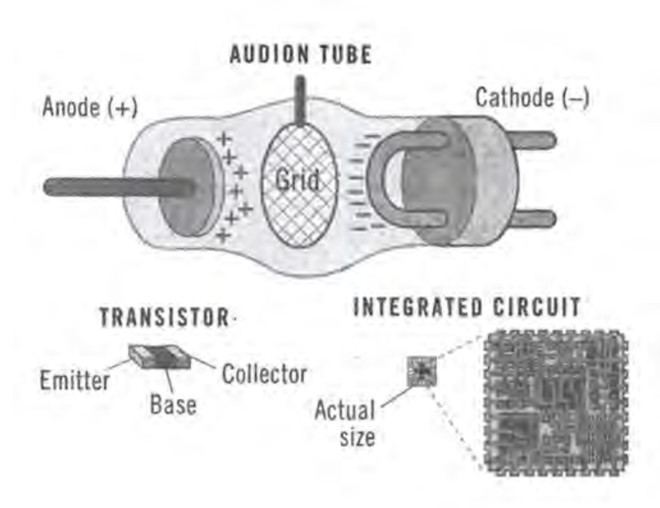




(شكل ٦-٩)

آليات الموجة وتعديل الإشارة. أى موجهة سواء كانت صوتًا أو ضوءًا أو راديو – تقاس فى ثلاثة أبعاد: المدى، والطول الموجى، والتردد، والمدى هو قوة الموجة، أما الطول الموجى والتردد فهما على علاقة أحدهما بالآخر. وتقاس الترددات بالدورة (أو الأطوال الموجية) كل ثانية، والمعروفة باسم "هيرتز". لذلك فإن موجة صوتية ذات طول أحد عشر قدمًا يكون لها تردد ١٠٠ دورة كل ثانية، وبالمثل فإن موجة صوتية ذات طول ٥.٥ أقدام يكون لها تردد ٢٠٠ دورة كل ثانية.

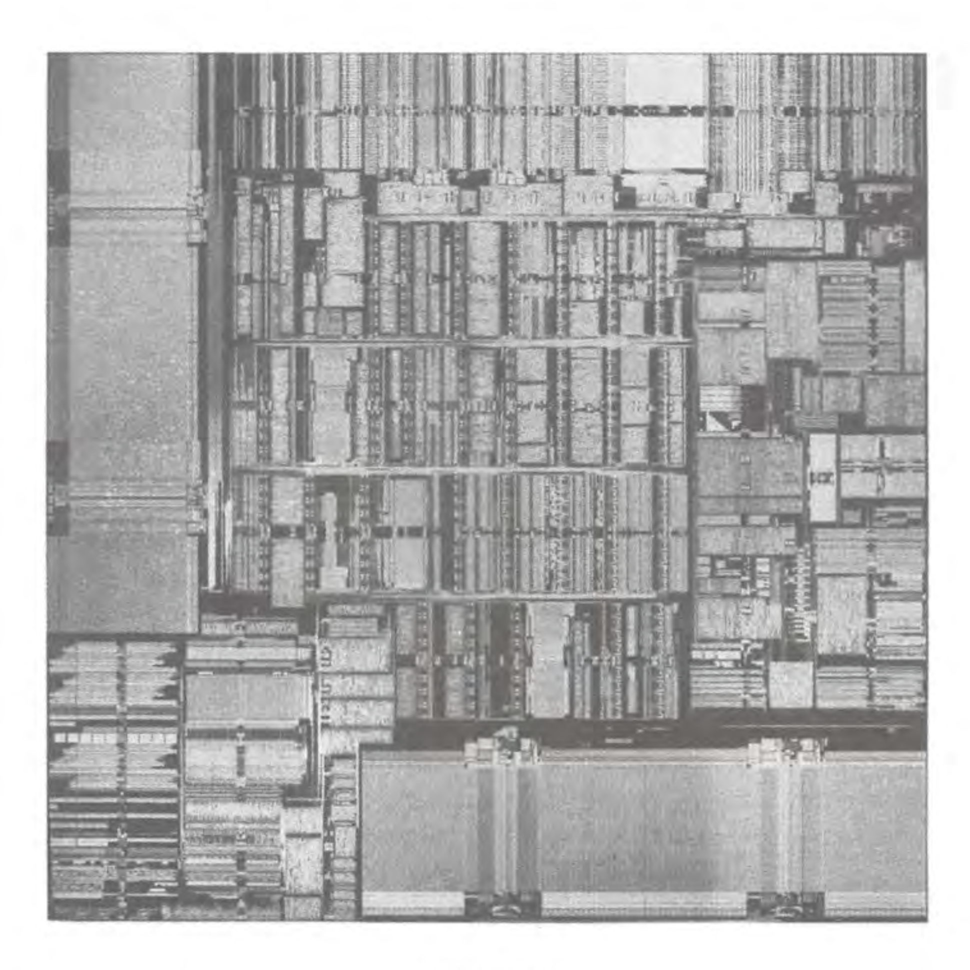
و"تعديل الإشارة يعنى وضع أو تحميل إشارة أخرى عليها. ومن المنطقى أن هناك طريقتين لذلك، إما تعديل المدى أو تعديل التردد (وهو ذاته تعديل التردد الموجى). طريقة الموجة المتوسطة AM موضحة فى الشكل B، حيث الموجة الحاملة هى المظلة فى الشكل، وإشارة البرنامج محملة عليها. أما طريقة إف إم FM فموضحة فى الشكل C.



(شكل ٦-١٠)

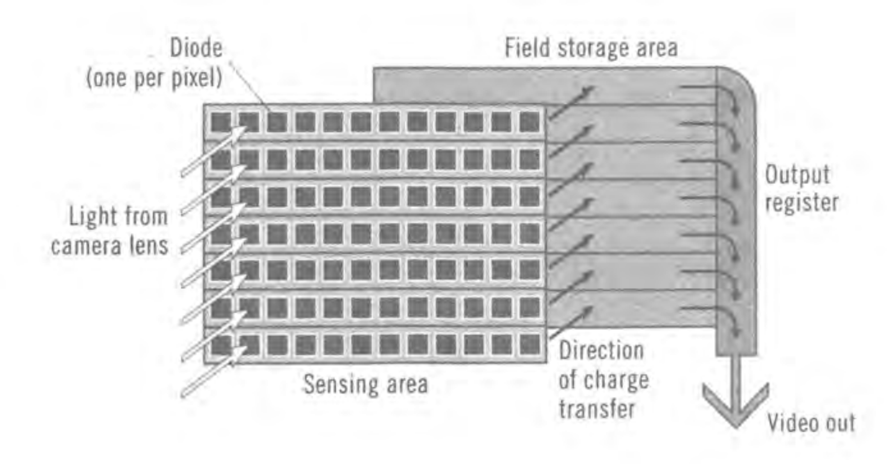
"الصمامات" الإلكترونية: من الأوديون إلى الدائرة المتكاملة. كان اختراع دى فوريست مهمًا وعبقريًا. أنبوبة الأوديون تقوم بتكبير الإشارة، لأن الشبكة تعمل كبوابة إلكترونية ذات درجات متغيرة. وأيًا ما كانت الإشارة التى تحملها الشبكة فإنه يتم تحميلها على تيار أقوى يسير بين الكاثود والآنود. وكانت أنبوبة الأوديون نموذجًا لكل أنابيب الفراغ أو "الصمامات".

وبدأ الترانزستور (إلى اليسار) فى الخمسينيات، ليحل محل الأنبوبة المفرغة. وطريقة عمل الترانزستور مشابهة فى جوهرها، لكنها كيميائية أكثر من كونها فيزيائية، لذلك فإن الترانزستور أصغر كثيراً ويعتمد عليه أكثر، وهاتان ميزتان مهمتان أما الدائرة المتكاملة – التى تجمع العديد من دوائر الترانزستور– فهى أصغر وأصغر.



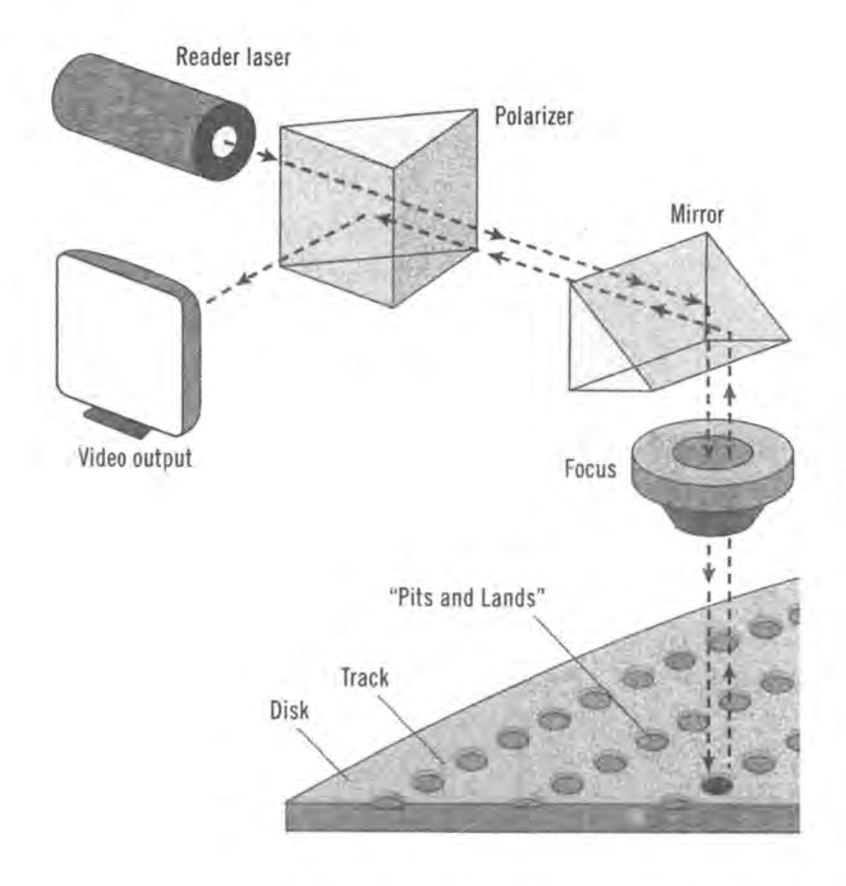
(شكل ٦-١١)

فن الميكروشيب (أو الرقاقة الدقيقة). لأن الدوائر مطبوعة - برغم كونها ميكروسكوبية - فإن الميكروشيب تكشف عن جماليات متضمنة فى منطقها الإلكترونى، كما فى هذه الصورة المكبرة لرقاقة موتورولا فى منتصف التسعينيات. بدأ تاريخ ثورة الميكروكومبيوتر فى عام ١٩٧٧، وقفز قفزات كبيرة فى تصميم الرقاقة، عندما قفز عدد الترانزستورات فى الرقاقة الواحدة من ألف رقاقة إلى مليارات الرقاقات. ومن المفارقات أن الميكروشيب أقوى اختراع فى عصرنا يعتمد على التكنولوجيات القديمة للفوتوغرافيا والطباعة. وفى عام ١٩٩٥ أصبح كومبيوتر آى بى إم، وأبيل، يحتوى على سبعة ملايين ترانزستور. لكن هذا أصبح اليوم عتيق الطراز.



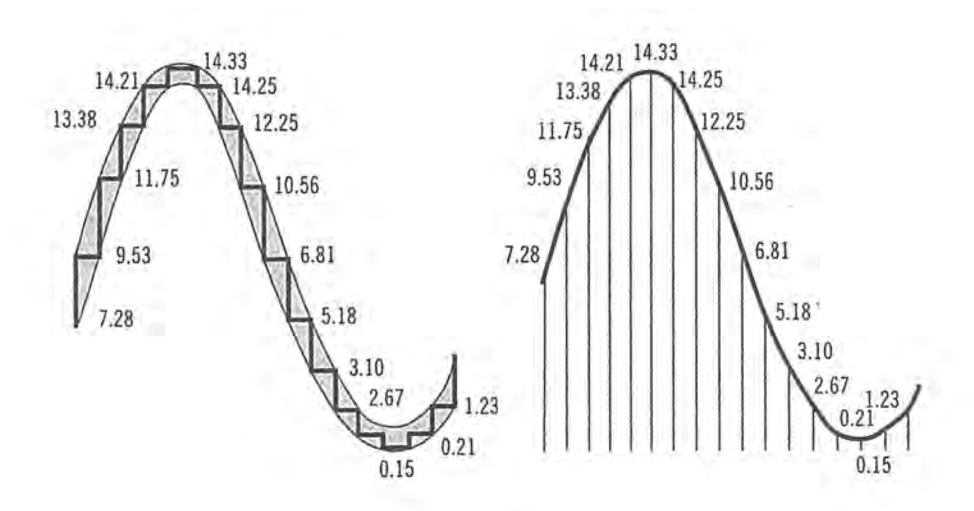
(شكل ٦-١٢)

الأداة ذات الكوابل المشحونة. الكاميرا التى تقوم على هذه التقنية أكثر حساسية بكثير من سابقتها. وهى تحقق مزاياها من خلال بناء بسيط لكنه ذكى. الدايود مرتبط بمكثفات شبه موصلة تقوم بتخزين المعلومات حتى تتم قراءة خط أو كادر كامل. والدايود قد تحرر من مسئولية توصيل ما يقرأه على الفور إلى شعاع المسح، فإن لديه زمن أكثر بكثير لجمع معلومات حول الصورة. وعلاوة على ذلك، فإن شعاع المسح يتم قذفه، وينقل نمط الشحنه إلى كادر كامل فوراً بالتوازى لكل مجال، ليحرر دايود المكثفات لكى تقوم بعملها. وعلى جانب العرض، فإن شاشة LCD تستخدم الأفكار نفسها، لكن الحاجة هنا أقل أهمية وحساسية بكثير.



(شكل ٦-١٣)

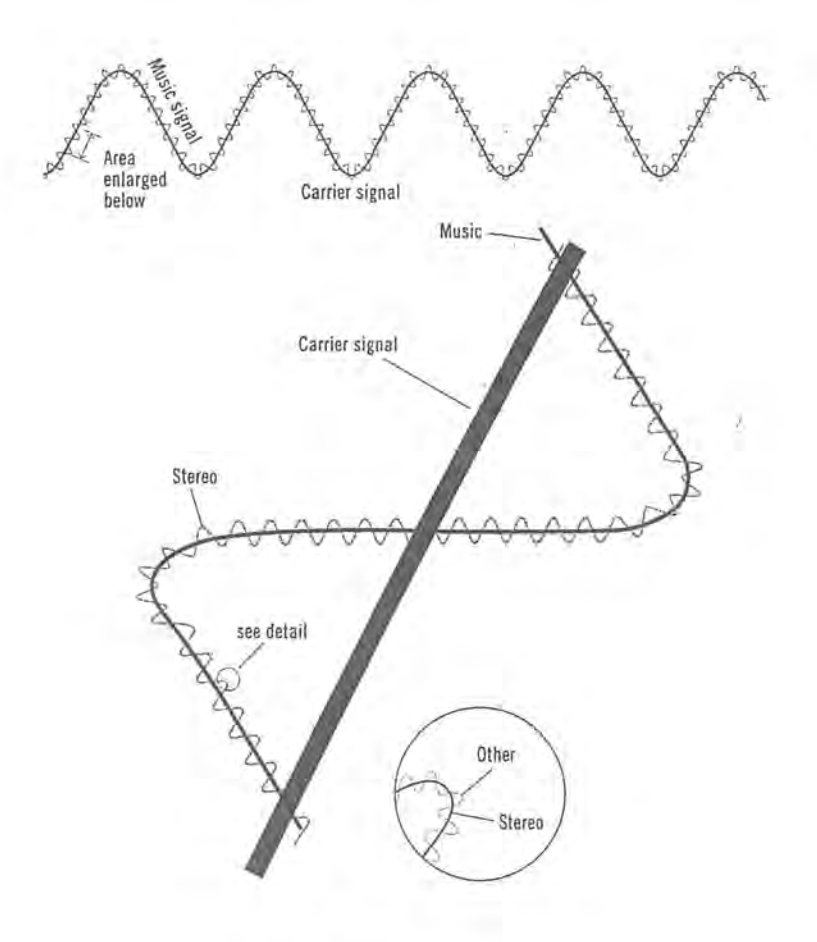
تقنية الأسطوانات البصرية. تم استخدام هذه التقنية ذاتها فى السى دى، والدى فى دى، والبلوراى. والفرق الوحيد هو الطول الموجى لليزر، فكما كانت الأطوال الموجية أقصر فإن النقاط المحفورة على الأسطوانة تكون أقرب لبعضها البعض، بما يتيح لها تجميع وتصنيف معلومات أكثر. وشعاع الليزر يقرأ هذه النقاط المحفورة المطبوعة على القرص، ليستعيد المعلومات الثنائية. والشكل هنا فيه تكبير هائل. وهناك مليارات من النقاط المحفورة على السى دى، والمسافة بين خطين متجاورين من هذه النقاط أقل من ٢ ميكروميتر. وقدرة شعاع الليزر على التركيز على مساحة أصغر كثيراً من ميكروميتر هى التى تجعل هذه السعة الهائلة من المعلومات ممكنة، وهو الأمر الذى يعتمد على برامج ضغط المعلومات.



(شكل ٦-١٤)

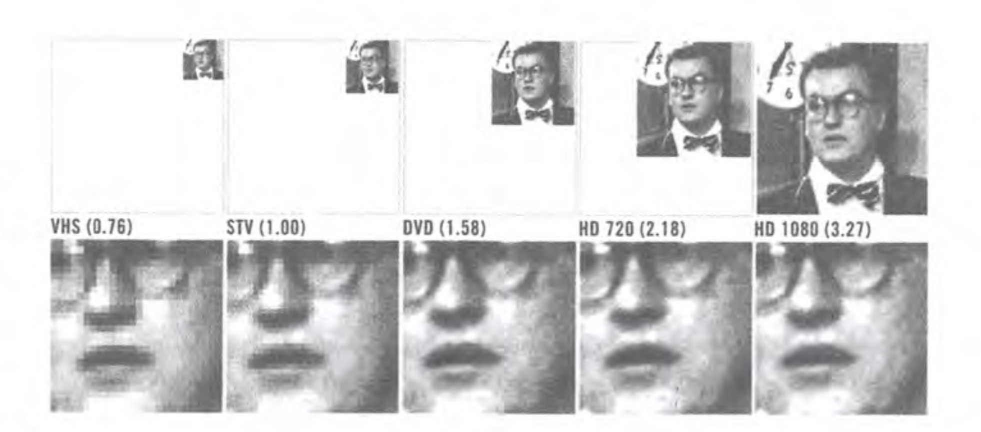
التقنية الرقمية مقابل التماثلية. النظرية وراء التقنية الرقمية هى أن كل شىء يمكن تحويله كمياً. والأسطوانة التماثلية للأصوات والصور (إلى اليمين) تعكس الموجات الصوتية أو الضوئية فى وسيط فيزيائى أو إلكترونى متصل وإن كان متغيراً، مثل أخاديد أسطوانة الفونوغراف أو الإشارة الكهرومغناطيسية. أما الأسطوانة الرقمية تصنع بواسطة تقسيم موجة الصوت أو الصورة العديد من المرات كل ثانية، وتحول كل قسم (أو عينة) إلى أرقام، وتسجيل هذه القيم فى أشكال عددية. والأسطوانة الرقمية لها متغيرات متقطعة وغير متصلة، وهى محدودة بعاملين: عدد الأرقام العشرية المستخدمة لتحديد كل قيمة أو تحويلها كمياً، وعدد العينات التى تم تجميعها كل ثانية.

وإذا كانت الأسطوانات التماثلية قد تظهر دقيقة فى الواقع، وعند كل نقطة من المنحنى يمكن أن تميز قيمة، ويمكن أن تضبطها كما تريد، فإن الأسطوانات معروضة للتلف. وبينما الأسطوانة الرقمية أقل تعرضاً للتلف، فإنها فى الواقع العملى محدودة بكل من تردد العينة ودقتها.



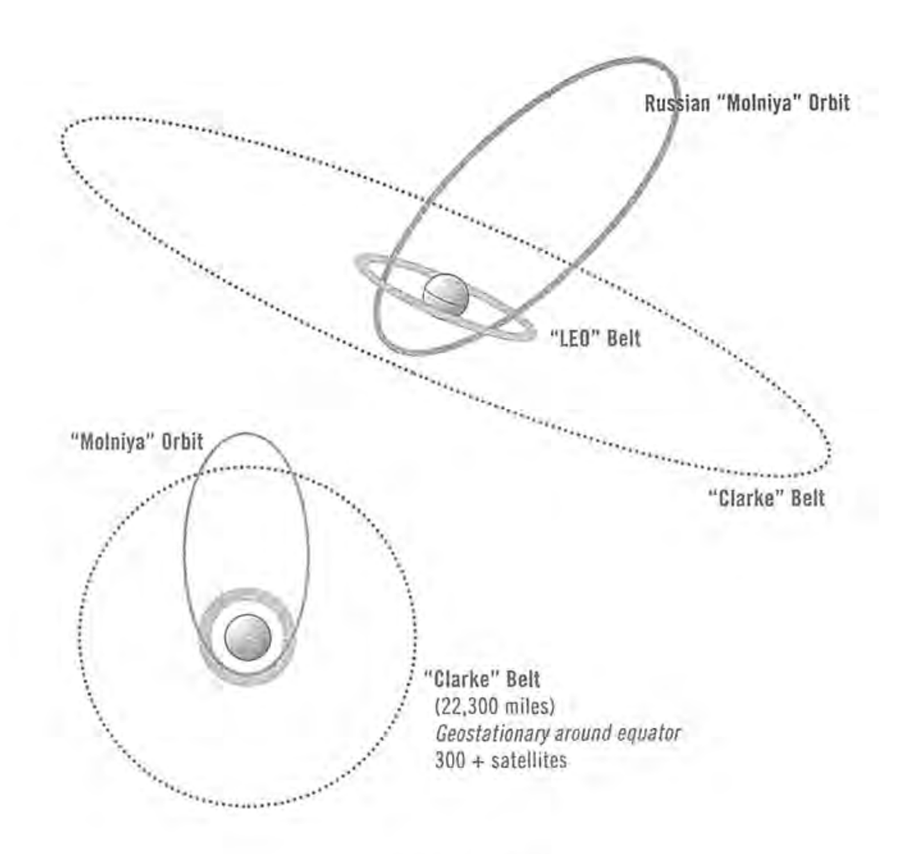
(شكل ٦-١٥)

التعدد. بث شكل الموجة محدود بالتخيل. ولأن الموجة الحاملة تقدم الأساس الذى يتم فوقه تحميل الموجة (الشكل إلى أعلى)، لذلك فإن الإشارة ذاتها يمكن استخدامها كحامل لإشارة ثانية، كما هو الحال فى "التعدد" الاستيريو (المجسم). وبالتالى فإن هذه الموجة يمكن أن تستخدم كحامل لموجة ثالثة (أو شكل موجى رابع). ونظم الموسيقى ضيقة الموجة تعمل بهذه الطريقة، فالإشارة محمولة على إشارة ستيريو إف إم. ويتم نقل المعلومات فى العادة بهذه الطريقة. من الصعب تجسيد هذه التقنية فى شكل، لكن ربما هذا الشكل يفى بالغرض.



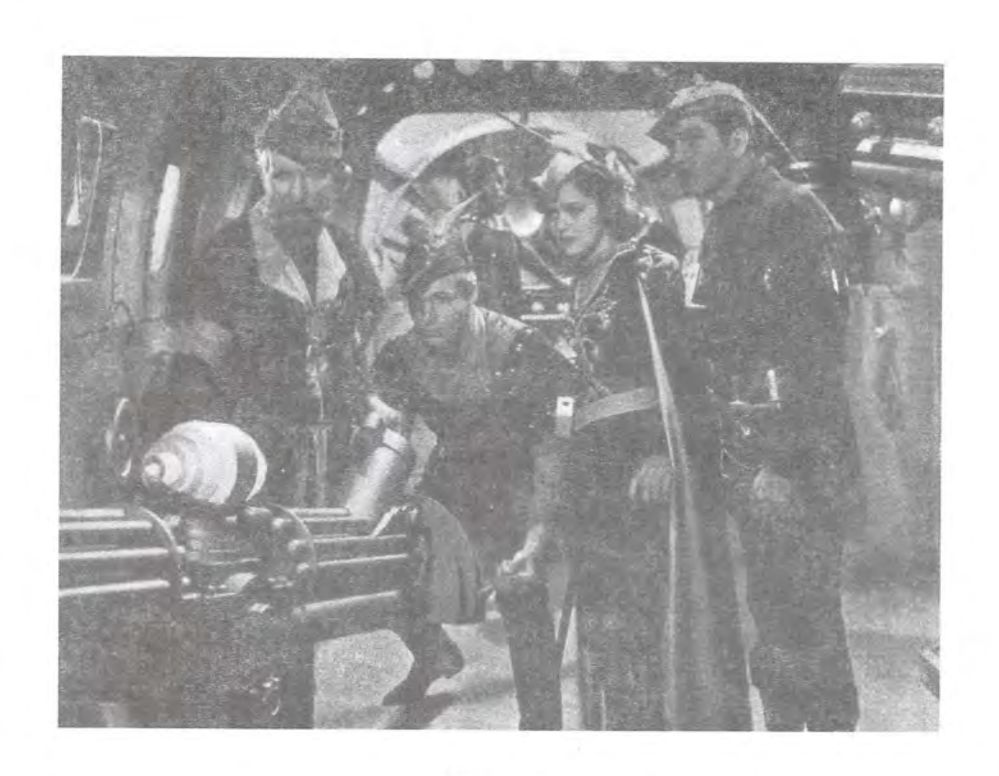
(شكل ٦-١٦)

دقة الفيديو. الصف العلوى يعادل دقة الصورة بمساحة مقارنة. والصف السفلى يحاول وصف الفروق من خلال عناصر الصورة. والأعداد تشير إلى زيادة أو نقص النسبة المئوية عن "المعيار" (الاستاندارد). قارن الشكلين ٢- ٤٣ و ٢- ٤٤ من أجل فهم كامل للفروق بين دقة السينما ودقة التليفزيون.



(شكل ٦–١٧)

وضع القمر الصناعة فى المدار، على ارتفاع ٢٢٣٠٠ ميل، ويبدو ساكنًا فى الأعلى حيث إنه يتحرك بسرعة دوران سطح الأرض نفسها. إن هذا يجعل مهمة التوصيل والتواصل – حيث إن هوائيات المحطات على الأرض لا تحتاج إلى تعقب القمر الصناعى. وتتنافس البلدان على مواقع الأقمار الصناعية كما يحدث فى مجال الترددات الكهرومغناطيسية. ويجد أكثر من ٣٠٠ قمر صناعى للاتصالات فى هذا المدار. ويمكن لعدة أقمار أن تجتمع فى نقل المعلومات من قمر إلى آخر، حتى يمكن استقبال الإشارة من قمر على الزاوية الأولى من المدار.



(شكل ٦-١٨)

كان المسلسل والسلسلة أقل أهمية فى السينما مقارنة بالراديو والتليفزيون. هنا فلاش جوردون (باستر كراب) وطاقمه من المسلسل السينمائى الجماهيرى من شركة يونيفرسال فى أواخر الثلاثينيات "فلاش جوردون". وكانت المسلسلات السينمائية ثابتة فى برامج العرض فى الأيام الأولى للتليفزيون، لذلك أصبحت جزءًا من الذكريات الأسطورية لجيل ثانٍ أيضًا. وفى السبعينيات والثمانينيات أعيد إحياء المسلسل لجيل ثالث من المتفرجين من خلال أفلام تحمل ولاء للأفلام القديمة، كما هو الحال عند جورج لوكاس وستيفن سبيلبيرج.



(شكل ٦-١٩)

رمز التسعينيات. تيرنر وعروسه جين فوندا (مع جيمى كارتر) يتفرجون علىٰ فريقه أطلانطا بريفز فى كأس أمريكا فى عام ١٩٩٢ . فكر فى النتائج: صعود الجنوب الجديد، وبطل الرياضة، ومغامر الثمانينيات فى عالم رجال الأعمال، والناشطة النسوية، وباربارياًلا، وشرائط الفيديو، وفيتنام، والحركة المضادة للحرب، والسياسة المحلية، واليخوت من ١٢ متراً، وأبطال الويسترن، وتليفزيون الفضائيات، والبهاء والقصص الرومانسية فى سن الخامسة والخمسين، وهووليوود التى تدخل إلى جيل ثالث وأول شبكة تليفزيونية تغطى العالم، وأول مكتبة سينمائية تليفزيونية، وحرب الخليج على الهواء تشاهد فى غرف المعيشة، والنشاط من أجل البيئة، والتلوين، ولعبة جودويل، والصالونات، وإم جى إم، والبسيبول، والباسكيتبول (كرة السلة).



(شكل ٦-٢٠)

"قبل" (إلى اليسار). هوارد موريس، وسيد سيزار، وإيموجين كوكا، وكارل راينر، فى نمرة من "استعراض الاستعراضات" (سبتمبر ١٩٥٣). "بعد" (إلى اليمين). موريس، وسيزار، وكوكا، وراينر، بعد شهور مما بدا إعادة للنمرة السابقة، وكل ما أضيف هو "القيمة الإنتاجية" (يونيو ١٩٥٤).



(شكل ٦-٢١)

"اليوم". فى صباح ١٤ يناير ١٩٥٢، وصل التليفزيون إلى النضج عندما قال المعلق التليفزيونى فى شبكة إن بى سى: "هذا هو برنامج "هذا اليوم"، اليوم الذى سوف تعيشه، من قاعة آر سى إيه فى الشارع ٤٩ فى قلب نيويورك. وهذا هو المعلق ديف جارواى. ومنذ تلك اللحظة أصبح التليفزيون جزءاً من العائلة.



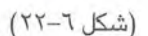












(شكل ٦-٢٢)



"الليلة". كما كان برنامج "هذا اليوم" مهمًا فى تأسيس الأشكال المتفردة للتليفزيون، كذلك كان برنامج "هذا المساء"، الذى استمر طوال تاريخ طويل مع توالى ستة من مقدمى البرنامج عليه. من اليسار إلى اليمين، جيرى ليستر ومورى أمستردام قدما فرصة لتدريب المثلين الكوميديين فى "قاعة بروجواى المفتوحة". واستمر ستيف ألين فى الخمسينيات، وارتفع المستوى من البيرليسك إلى السخرية، وأسس البرنامج كمؤسسة. وقدم جاك بار طابعًا شخصيًا جديدًا خلال فترته القصيرة لكنها كانت مهمة. (كان المساعد هيو داونز وضيوف مثل دودى جودمان وهيرميونى جينجولد فى الخلفية). وكان كل ذلك تحضيرًا لفترة جونى كارسون التى استمرت تسعة وعشرين عامًا. وطوال الثمانينيات، كان حديث هذا التوالى مادة للتعليقات. لقد كان مقدمو برنامج "هذا المساء" يأتون ويذهبون، عادة إلى برامجهم الخاصة فى شبكات أخرى. وعندما تعاقد كارسون أخيرًا فى عام ١٩٩٢، تلاه جاى لينو، ولتلاحظ الابتسامة التى تذكر بشخصية ليستر، (وكان الخاسر هو ديفيد ليتر مان، الذى انتقل إلى سى بى إس ليصنع شهرته).

وفى حركة فريدة تظهر أهمية دور مقدم برنامج "هذا المساء"، أعلنت إن بى سى فى عام ٢٠٠٤ أن كونان أوبرايان سوف يكون المقدم رقم ٧، فى عام ٢٠٠٩، وبعد خمس سنوات أصبح مقدمًا لبرنامج "السهرة" بعد انتظار دام خمس عشرة سنة.



(شكل ٦-٢٣)
المشهد الشهير فى المكتبة من بطولة كوفاكس (يناير ١٩٥٧). إن "إيوجين" لا يستطيع صب اللبن فى الكوب. والكاميرا مائلة بحيث تكون عمودية على الديكور المائل أيضاً.



(شكل ٦-٢٤)
لوسى فى نمرة رمى السكاكين. أسس مسلسل "أحب لوسى" أسلوب كوميديا الموقف الذى استمر أربعين عاماً.



(شكل ٦-٢٥)

استجوابات الجيش/ ماكارثى فى عام ١٩٥٤ كانت نقطة تحول مهمة فى برامج التليفزيون الإخبارية وحول الشىءون العامة. وللمرة الأولى، أصبحت الرؤية التليفزيونية للعالم عاملاً محدداً مهماً فى السياسات الأمريكية. ومع ارتفاع ضجيج هذه الاستجوابات، كشف السيناتور جوزيف ماكارثى عن نفسه باعتباره كاذباً أنانياً، وتبخرت بسرعة سلطته التى بدت هائلة. وهنا يقوم مستشاره روى كون (إلى اليسار) بتوجيه النصح إليه. أما خصمه جوزيف إن ويلش - مستشار الجيش- فقد حصل على شهرة سريعة عندما عكس صورة القاضى الحكيم خفيف الظل الساخر إلى حد ما. وكانت المعركة بين ماكارثى وويلش حول الصور أكثر من كونه حول القضايا. وبعد عشرين عاماً، قام "المحامى الريفى" سام إيرفين بإظهار صورة مماثلة لويلش (وصورة جماهيرية أيضاً) فى مركز رئيس استجوابات مجلس الشيوخ حول ووترجيت. (من "نقطة نظام" لإيميل دى أنطونيو).



(شكل ٦-٢٦)

أفلام نيويورك التليفزيونية. جورج سى سكوت وسيسلى تايسون فى مسلسل ديفيد ساسكيند "الجانب الشرقى، الجانب الغربى" (١٩٦٣). هذه هى الحلقة الثانية "مرتكب الخطيئة" من إخراج جاك سمايت وتصوير جاك بريستلى. وشخصية نيل بروك التى مثلها سكوت كانت فى العادة غير صبورة، وأحيانًا على خطأ. لقد كان مسموحًا له أن يخطئ أيضًا. وكانت الخطة هى تطوير الشخصية طوال الحلقات، لكنها استمرت موسمًا واحدًا فقط.



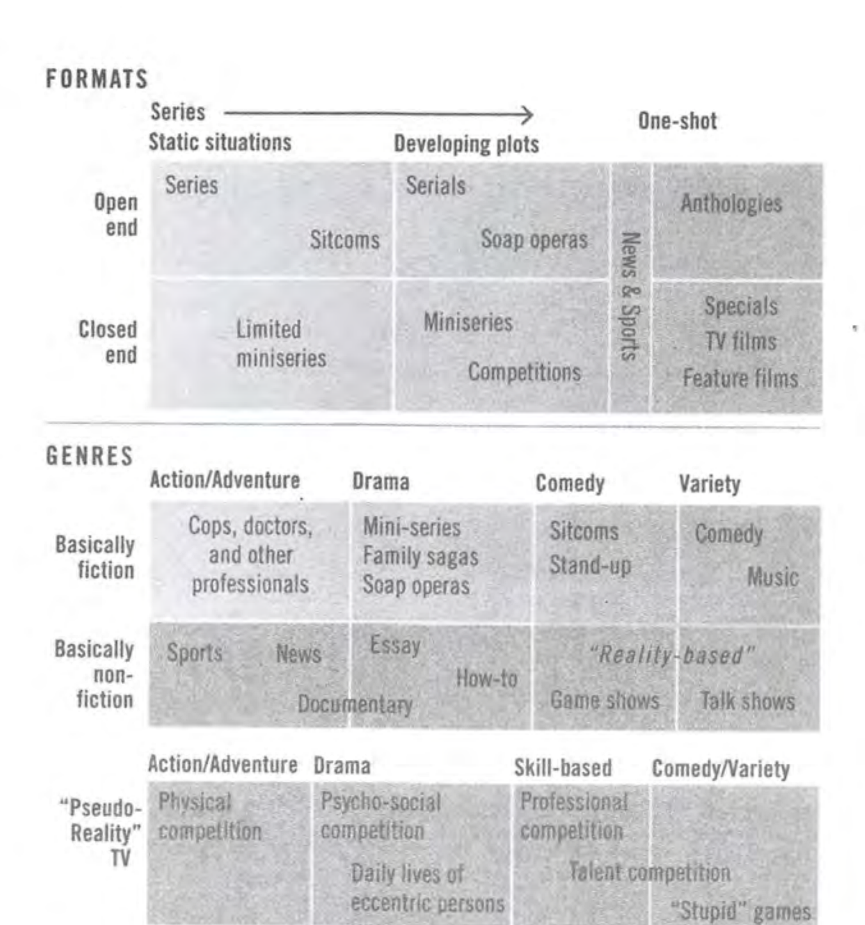
(شكل ٦-٢٧)

كان لمسلسل "الضحك" اهتمام أساسي بالسياسة أقل من "سموذرز"، واستمر فترة أطول. وكان المسلسل عبارة عن نمر من النكات، والاسكتشات القصيرة، والإفيهات، والتلاعب بالألفاظ، والكارتون، وأسس أسلوبًا اعتبر من سمات الستينيات. كما أعطى فرصة استثنائية للممثلات، بمن فيهمن روث بوزي، وجودي كارني، وجوان وورلي، وجولدي هون، اللائي تظهرن هنا بالإضافة إلى ليلى توملين. ومع ذلك فقد كان ضيف الشرف الشهير في هذا البرنامج هو ريتشارد إن نيسكون، الذي ظهر لفترة قصيرة في أمسية من أمسيات عام ١٩٦٨ ليلقى العبارة التي بدت تنبؤًا بالمستقبل "اعطني لكمة!"



(شكل ٦-٢٨)

الإخوة سوذرز، ديك وتوم (١٩٦٧). لم يكن مسلسلها سياسيًا فقط وإنما ساخر تمامًا، وأيضًا مبدعًا من الناحية الأسلوبية، واستمر فترة قصيرة، قبل أن يقوم مسئولو سى بى إس بإلغائه على نحو يتسم بالعصبية.



(شكل ٦-٢٩)

الأشكال والأنماط. عبر السنين أعيد تحديد أشكال البرامج التليفزيونية. وكانت العوامل المحددة لهذه الأشكال تتضمن الاستمرارية، والتطور، والبناء بالنسبة للأشكال، والطبيعة الروائية، والجودة، والتناول بالنسبة للنمط. وفى السنوات الأخيرة، تم إعطاء أهمية أكبر للأشكال والأنماط المهجنة، على سبيل المثال البرامج شبه الواقعية التى تزعم أنها تسجيلية.



(شكل ٦-٣٠)

طوال ما يزيد على عشرين عامًا بعد أن قام بات ويفر باختراع برامج "هذا اليوم" و"هذا المساء"، وجدت إن بى سى والمنتج لورنى مايكلز معادلاً فى نهاية الأسبوع "ليلة السبت على الهواء. وكان فريق الممثلين فى الموسم الثانى فى عام ١٩٧٦ يتضمن جون بيلوشى، ودان أكرويد، وبيل موراى، ولارين نيومان (فى الصف الخلفى)، وجيلدا رادنر، وجين كيرتين، وجاريت موريس.



(شكل ٦-٣١)

مسلسل الحلقات القليلة "جذور" (١٩٧٧)، الذى يعتمد على كتاب أليكس هالى، لم يحقق فقط أرقامًا قياسية فى تصنيفات المشاهدة، وإنما أيضًا كان علامة على اهتمام متجدد بالتراث العرقى يتجاوز الفوارق العنصرية.



(شكل ٦-٣٢)

مسلسل ستيفن بوشكو "أحزان هيل ستريت" (١٩٨١- ١٩٨٧) أسس أسلوبًا جديدًا للدراما التليفزيونية، كان له تأثيره حتى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. حوالى أربع عشرة شخصية فى أدوار بطولة كان لها زمن كافٍ للظهور فى كل حلقة.



(شكل ٦-٣٣)

مسلسل بوشكو "القانون فى إل إيه" (١٩٨٦- ١٩٩٤) طبق التوليفة على المؤسسة القانونية فى لوس أنجلس، وأضاف تعليقًا لاذعًا حول قضايا حالية وشعورًا فكاهيًا حول المدينة فى الثمانينيات. تم اختزال قائمة الشخصيات على اثنتى عشرة، فالمحامون يكلفون أكثر من رجال الشرطة. (هذا هو الفريق الأصلى للممثلين).



(شكل ٦-٣٤)

فريق تمثيل "أكبر من الثلاثين" (١٩٨٧-١٩٩١) فى لقطة دعائية متقنة التكوين. وبينما افتقد المسلسل لذعة أعمال ستيفن بوشكو الساخرة، فإنه بإنتاج إيد زويك ومارشال هيرسكوفيتز كان أول مساهمة كبرى لجيل السبعينيات "الضائع".





(شكل ٦-٣٥)

مسلسل ديك ولف "القانون والنظام" (١٩٩٠) قام بالتأكيد على الأفكار أكثر من الشخصيات، لدرجة أنه استطاع الحفاظ على مكانه طوال خمس سنوات فى الوقت الذى تغير ممثلوه كل عام. من بين أبطاله الستة الأصليين، هنا فى الصورة أربعة منهم، استمر واحد فقط بحلول عام ١٩٩٤. وليس هناك مسلسل لوقت المشاهدة الرئيسى استطاع أن يفعل ذلك. من اليسار: كريس نوث، وجورج زوندزا، ومايكل مورياتى، وريتشارد بروكس.



(شكل ٦-٣٦)

لقطة درامية من العمل المهم لهنرى هامبتون "العيون على الجائزة"، وهو مجرد مثال على لقطات تاريخية أرشيفية كشف عنها هذا المسلسل.



(شكل ٦-٣٧)

السياسة فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. من اليسار: مارتين شين وجون سبنسر فى مسلسل آرون سوركين من نوعية الدراما ذات التوجه السياسى والرئاسى "الجناح الغربى" (١٩٩٩- ٢٠٠٦). إلى اليمين: كيفر سازرلاند فى مسلسل جويل سارنو وروبرت كوشران المليء بالبارانويا "٢٤" (٢٠٠١).





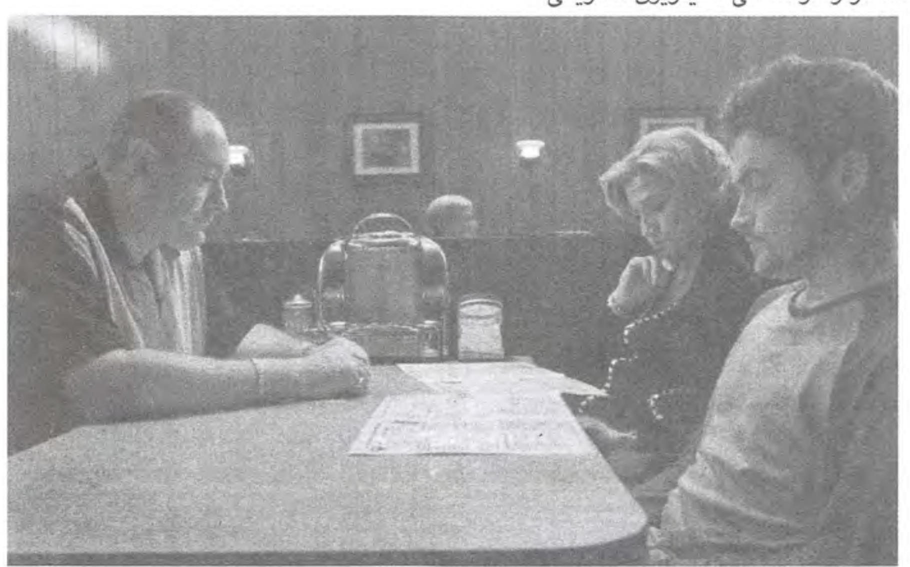
(شكل ٦-٣٨)

الجنس فى تليفزيون العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. صورتا دعاية تقدمان تناقضاً مثيراً للاهتمام. صورة مسلسل دارين ستار "الجنس والمدينة" (١٩٩٨- ٢٠٠٤) نموذج عفيف لبرامج الكبار الصريحة فى إتش بى أوه، بينما لقطة مسلسل مارك تشيرى "ربات بيوت يائسات" (٢٠٠٤) يقدم وعداً أكبر مما يعطيه بالفعل.



(شكل ٦-٣٩)

تينا فاى وأليك بولدوين فى لقطة دعائية لمسلسل "٣٠ روك" (تينا فاى، ٢٠٠٦). إنه تليفزيون عن التليفزيون، وكان فيه معالجة أكثر من "سهرة السبت على الهواء" الذى كان أطول مسلسل فى استمرار عرضه فى التليفزيون الأمريكى.



(شكل ٦-٤٠)

مسلسل ديفيد تشيز "عائلة سبرانو"، برغم خطوط حبكته الصاخبة، أثبت أنه علامة فى مسلسلات التليفزيون الأمريكى فى العقد الأول من القرن العشرين، مما زاد من شبكات الكيبل التليفزيونية. هنا فى آخر مشاهد المسلسل، تونى، وكارميلا، وإيه جيه، ينتظرون وصول ميدو، لينتهى المسلسل بقطع مونتاجى إلى الأسود.



(شكل ٦-٤١)

"السيرك الطائر لمونتى بايثون" (بى بى سى، ١٩٦٩- ١٩٧٤). هنا اسكتش الشوكة القذرة. كانت فرقة بايثون تعتمد على تقاليد "قاعة الموسيقى البريطانية" كما طورتها "برنامج جون الكوميدى" فى الخمسينيات. وخلقت الفرقة أسلوباً تجريدياً، لكنه بالغ السخرية والهجاء، واكتسبت جمهوراً واسعاً.







(شكل ٦-٤٢)

(أ، ب، ج). التحولات التى تعرضت لها العائلة. ما هو مثالى فى الأسرة الأمريكية فى العشرينيات، الأب والأم والطفل والطفلة يجلسون معًا حول مائدة العشاء، يتحدثون مع بعضهم البعض وقد تلاقت عيونهم. (وضع الشخصيات مصطنع من أجل التقاط اللقطة). لاحظ الأربعة أكواب الكبيرة من اللبن. ثم فى الخمسينيات، نواة العائلة ضمت الراديو، قد يكون أفراد الأسرة يستمعون إلى الراديو بينما يتحدثون بدرجة أقل، لكنهم لا يزالون يتلاقون بالعيون. وبحلول الستينيات، كان الحلم قد انتهى، وأصبحت العائلة جمهوراً، إنهم لا يستطيعون النظر أو الاستماع لبعضهم البعض. وبحول الثمانينيات، كان لدى كل شخص جهاز التليفزيون الخاص به، ولم يعد أفراد العائلة يجلسون مع بعضهم البعض.



(شكل ٦-٤٢)

(د). العائلة فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. الآن أصبحت معظم الشاشات محمولة، وجلعتنا نجلس مع بعضنا البعض، جسمانياً على الأقل وليس عاطفياً. وحتى عندما تكون وحدك فإن هناك العديد من الشاشات التى تتطلب منك اهتماماً، مما قد يؤدى إلى نقص فى التركيز الذى أصبح مرضاً مهماً الآن.

هنا لا يوجد أحد يتفرج على التليفزيون، الذى أصبح الآن عضواً كاملاً فى العائلة. سوزان تراجع بريدها على التليفون، ومارجريت تستمع إلى الموسيقى على الآى بود، وراشيل تشاهد برنامجاً على اليوتيوب، بينما يعمل تشارلز. فى الوقت ذاته هناك على شاشة التليفزيون ماريو باتالى ومارك بيتمان يتناولان الغداء مع أصدقاء إيطاليين (ولا يوجد تليفزيون للفرجة عليه). فى منطقة ريفية ما.



(شكل ٦-٤٣)

العائلة الافتراضية. ليس هناك موضوع أفضل من موضوع العائلة للمناقشة بالنسبة للضيف الإلكترونى الدائم المقيم فى غرفة المعيشة. لقد أصبحت العائلة التليفزيونية موجودة مكان عائلاتنا الحقيقية. واستمرت هذه الاستراتيجية، حيث إن دراما "قاعة الاستقبال" كانت تعتمد على الحوار، كما كانت حميمة ونفسية، وملائمة تماماً للشاشة الصغيرة. وكانت العائلات التليفزيونية الأمريكية تميل إلى أن تكون بسيطة، و"نووية": أم، وأب، وطفلان. هنا عائلة نيلسون، والتى نمت حرفياً مع نمو التليفزيون، وظلت هى النموذج الأول. أوزى قائد الفرقة السابق، وزوجته هارييت المغنية، قاما بالبطولة. الابن ديفيد الذى أصبح فيما بعد رجل أعمال، بينما أصبح ريكى نجماً لموسيقى الروك، ومات على نحو درامى فى حادث طائرة. وعبر الأربعين عاماً التالية، ظهرت العديد من العائلات التى تحاكى عائلة نيلسون، لكن لم تتفوق عليها، لأن عائية نيلسون كانت نموذجاً لعائلة طيبة من النوع "البيتى".



(شكل ٦-٤٤)

العائلة الافتراضية. الخمسينيات. كانت أقرب محاكاة لعائلة نيلسون هى عائلة أندرسون فى مسلسل "الأب يعرف أفضل". روبرت يانج (الذى أصبح فيما بعد طبيبًا نموذجيًا)، وجين وايات، قاما بالبطولة. الأطفال كانوا إلينور دونوهو، وبيلى جراى، ولورين شابين، ولأننا كنا نقضى وقتًا مع عائلتى نيلسون وأندرسون فى الخمسينيات، فلم يكن لدينا وقت كبير لعائلاتنا.



(شكل ٦-٤٥)

العائلة الافتراضية. الحلقات الطويلة. المسلسل البريطاني من ست وعشرين "ملحمة فورسايث" (بي بي سي، ١٩٦٧). الذي يعتمد على سلسلة من ستة كتب من تأليف روائي العصر الفيكتوري جون جولزورثي. حصل هذا المسلسل على نجاح عالمي هائل. هنا صورة بورتريه من أسلوب ثمانينيات القرن التاسع عشر للعائلة ذات الخمس عشرة شخصية الرئيسية. البطلة إيرين (نايري دون بورتر) تجلس في المركز. وإلى يسارها في المقدمة سومنر (إيريك بورتر) الذي كان في البداية هو شرير العمل، ثم أصبح شخصيته الرئيسية. جو (كينيث مور) هو الثاني إلى اليسار في الصف الخلفي. وهو الراوي الذي يعرف كل.



(شكل ٦-٤٦)

العائلة الافتراضية. السبعينيات. بعد عشرة أعوام، أصبحت العائلة المثالية مبتلاة بصراع الأجيال. عائلة بانكر من حي كوينز، في نيويورك، في مسلسل "الكل في العائلة" (نورمان لير وباد يوركين، ١٩٧١)، الذي قدم أموراً عائلية حقيقية، وتناولها ببعض الفهم. هنا جلوريا (سالي ستروذرز)، وإيث (جين ستابلتون)، وآرشي (كارول أوكونور)، ومايك (روب راينر)، مع بيتي جاريت.



(شكل ٦-٤٧)

العائلة الافتراضية. السبعينيات. فى عام ١٩٧٣، ظهر مسلسل كريج جيلبيرت فى شبكة بى بى إس "عائلة أمريكية"، الذى قدم عائلة لودز من سانتا باربرا فى أسلوب "سينما الحقيقة" الموحى. عاش السينمائيان مع العائلة لمدة عام، وجمعا ما يكفى من الدراما لصنع مسلسل أوبرا صابون، بما فى ذلك انفصال الزوجين، واشتراك الابن الأكبر لانس فى مشهد مثلية جنسية فى نيويورك، وكان من الموضوعات المحرمة فى التليفزيون آنذاك. وأصبحت عائلة لودز من المشاهير فى أمريكا، عندما ركز السينمائيان على السلبيات فى الحياة العائلية، وتجاهلا الإيجابيات.



(شكل ٦-٤٨)

العائلة الافتراضية. الثمانينيات. تحدى مشاعر السبعينيات فى صورة عائلة هاكستيبل (مصورة هنا فى أحد تنويعاتها)، وجلبت العائلة حياة جديدة للنموذج المثالى فى الثمانينيات، وأزالت الحواجز العنصرية. من اليسار إلى اليمين، خلف بيل كوسبى: سابرينا ليبوف، وكيشيا نايت بوليام، وليزا بوينت، ومالكولم جمال وارنر، وفيليسيا رشاد، وتيمبيست بليدسو.



(شكل ٦-٤٩)

العائلة الافتراضية. التسعينيات منتجًا برنامج "عائلة كوسبى" مارسى كارسى وتوم ويرنر حققا نجاحًا آخر مع عائلة الطبقة العاملة الواقعية فى "روزان" (١٩٨٨-١٩٩٧). هنا روزان مع دان (جون جودمان) قاما بعمل طيب بتربية دى جيه دارلين وبيكى.



(شكل ٦-٥٠)

العائلة الافتراضية. التسعينيات مع سيطرة "عائلة كوسبى" فى الثمانينيات، سيطرت عائلة "سيمسون" المضطربة على التسعينيات. لقد عاد بندول العائلة إلى موقع "الأب الغبى"، واستمتع الأطفال بإشارات ما بعد حداثية ومحاكاة ساخرة ثقيلة. على الأقل فإن مارج وهومير ظلا معاً.



(شكل ٦-٥١)

العائلة الافتراضية. العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. فى عقد كانت تسود بقايا العائلات كوميديا الموقف "العائلية" (كما فى "رجلان ونصف" سيطرت عائلة تونى سوبرانو، وهى العائلة النووية والممتدة فى وقت واحد. هذه صورة دعاية شهيرة من الموسم السادس توحى بالاضطرابات فى عالم رب العائلة الذى انتابه القلق.



(شكل ٦-٥٣)

العائلة الافتراضية. التسعينيات. ما فعله مسلسل "عائلة سيمسون" للعائلة المضطربة، كذلك فعل مسلسل "ساينفيلد" للاضطراب خارج العائلة، واحتفى بالمراهقة الدائمة. هنا الرباعى غير المتزوج الذين جذبوا الكثير من المتفرجين طوال سبع سنوات. (عندما هدد الزواج جورج، كانت الطريقة الوحيدة للتخلص من ذلك هى قتل عروسه المنتظرة). ونجح المسلسل بسبب اهتمامه الذكى بالأساليب الكوميدية الكلاسيكية: السلابستيك عند مايكل ريتشاردز، والثنائى الغريب مع جيرى ساينفيلد وجيسون ألكسندر، ورجولية جوليا لويس درايفوس.



(شكل ٦-٥٣)

العائلة الافتراضية. العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. مسلسل ستيفن موفات الذكى والبناء البارع لشبكة بى بى سى "البحث عن رفيق" (٢٠٠٠- ٢٠٠٤)، أخذ نموذج "ساينفيلد/ الأصدقاء" إلى ذروات جديدة بحبكات مصنوعة جيداً، حول تفاعلات ستة من الأصدقاء الشباب. والمسلسل يحتشد بالحوار الثرى، والتوقيت الذكى، وقام بتجديد الكوميديا البريطانية. (جينا بيلمان، وسارا ألكسندر، وجاك دافينبورت، وبين مايلز، وريتشارد كويل، وكيت إيزيت).



(شكل ٦-٥٤)

العائلة الافتراضية. العقد الأول من القرن الحادى والعشرين. وفى الولايات المتحدة الأمريكية كانت كوميديا الموقف الممتازة تركز على العائلات المضطربة، مثل "تطور مقيد"، و"مغامرات جديدة لكريستين العجوز"). وأصبح مسلسل "رجلان ونصف" (٢٠٠٣) مسلسلاً ناجحًا بالمبالغة فى الاضطراب الاجتماعى عند جيرى وجورج (شارلى شين، وجون كراير، وآنجوس تى جونز).





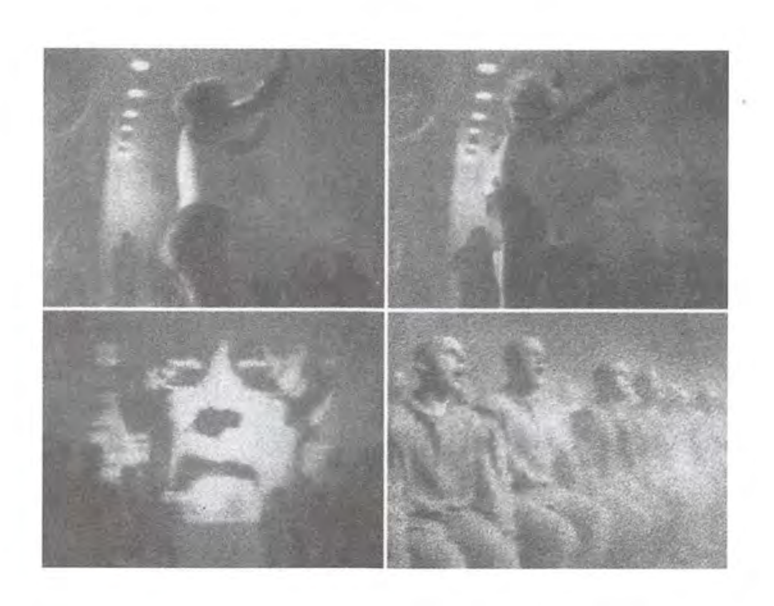
(شكل ٧-١)

ارتاد جون وجيمس ويتنى الصور التى يتحكم فيها الكومبيوتر فى الستينيات. هنا كادرات من فيلم جون ويتنى "كتالوج" (١٩٦١).



(شكل ٧-٢)

لم تستخدم أفلام جوردان بيلسون تقنيات الكومبيوتر، لكنها جمعت بين المؤثرات البصرية والآلية، ومن بين الظواهر الطبيعية، والعديد من التقنيات التجريبية الأخرى، لصنع جماليات إيقاعية تجريدية. هنا كادرات من فيلم بيلسون "السمو بالروح".



(شكل ٧-٣)

إعلان "١٩٨٤" الذى قدم ماكنتوش، وأذيع مرة خلال نهائى البيسبول الأمريكى، فى ٢٤ يناير ١٩٨٤، من إخراج ريدلى سكوت.



A



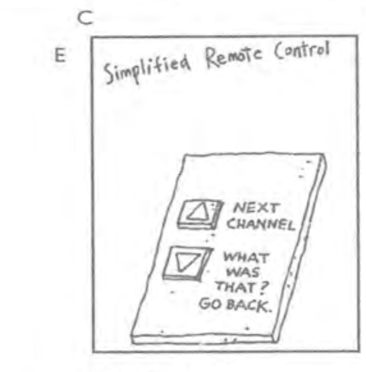
B



C



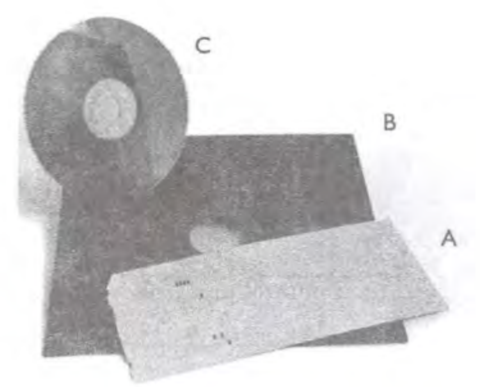
D



E

(شكل ٧-٤)

أجهزة التحكم عن بعد. (A) الكيباد لتليفزيون الكيبل، الذى ظهر فى عام ١٩٧٧، وكان بشيراً بسوق الكيبل التفاعلى خلال العقد التالى، وكان يتيح لمشاهد تليفزيون الكيبل أن يختار تنويعة متنوعة من برامج القنوات، كان بعضها بالدفع مقابل ساعة المشاهدة. كما كان يتيح "الحوار" أو التراسل مع الشبكة المرسلة للكيبل. لم تكن التكنولوجيا جاهزة وفشلت التجربة، لكن هذه الأداة غيرت معايشتنا للوسيط فى الثمانينيات.
(B) فى التسعينيات، كان الريموت بالغ الانتشار، ليس لجهاز التليفزيون فقط وإنما أيضاً لأجهزة الأوديو والأجهزة الأخرى. هذه هى أدوات التحكم عن بعد التى استعملتها عائلتان (شخصان بالغان، وثلاثة مراهقين) فى شقة صغيرة بالمدينة. أول ثلاثة من أعلى (الكيبل، ومسجل أسطوانات الفيديو، والتليفزيون) كان لابد من استخدامها معاً لتشغيل أجهزة غرفة المعيشة. أما الأداتين الأكبر والأصغر فى هذه المجموعة فهما لجهاز تشغيل أسطوانة الليزر وكاميرا هاى إيت على الترتيب. والمساحة فى المنتصف محجوزة لأداة تشغيل الاستيريو عن بعد، الذى فقدناه ولم نجده قط.
(C) هذه الأجهزة الكلاسيكية كانت تتحكم فى ثلاثة أجهزة تليفزيون، وجهازى استيريو، ومسجل أسطوانات فيديو قديم. لاحظ السلك الذى يربط مسجل أسطوانات الفيديو من طراز عام ١٩٨٤. إنه الجهاز الوحيد من بين مجموعة أربعة عشر جهازاً الذى لم يتم فقده قط.
(D) جهاز التحكم عن بعد من سونى للعقد الأول من القرن العشرين: أخيراً جهاز للتحكم عن بعد فى أجهزة التحكم عن بعد!
(E) جهاز التحكم عن بعد مختزلاً لعناصره الأساسية.





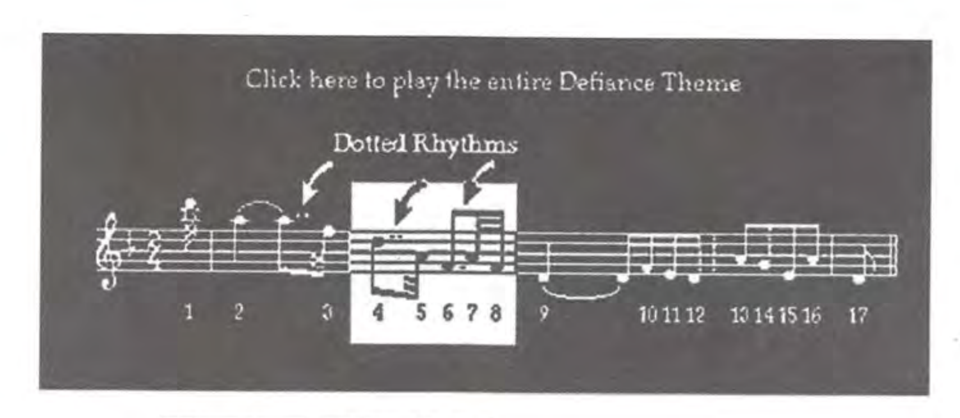
(شكل ٧-٥)

تقنية التخزين. (A) البطاقة المثقوبة - ١٩٢٩- والتى أنجحت شركة آى بى إم، وتحمل ٨٠ حرفًا على مساحة ٢٤ بوصة مربعة. (B) القرص المرن من مقاس ٨ بوصة - ١٩٧١- والذى يحمل ١٢٨ ألف حرف على ٥٠ بوصة مربعة. (C) الدى فى دى - ١٩٩٧- يحمل أكثر من أربعة مليار على أقل من ٢٠ بوصة مربعة. (D) حلقة "آلة الزمن" تحمل قدراً أقل، لكنها لا تحتاج إلى جهاز تشغيل.

Decimal	Binary	Hexadecimal
0	0 0 0 0	0
1	0 0 0 1	1
2	0 0 1 0	2
3	0 0 1 1	3
4	0 1 0 0	4
5	0 1 0 1	5
6	0 1 1 0	6
7	0 1 1 1	7
8	1 0 0 0	8
9	1 0 0 1	9
10	1 0 1 0	A
11	1 0 1 1	B
12	1 1 0 0	C
13	1 1 0 1	D
14	1 1 1 0	E
15	1 1 1 1	F

(شكل ٧-٦)

التشفير الرقمي. التشفير الكومبيوترى هو جمع ذكى بين نظم الأعداد الثنائية (القاعدة ٢)، والسداسية العشارية (القاعدة ١٦)، والعشارية (القاعدة ١٠). لقد بدأت النظرية مع النظام الثنائى، حيث تستطيع كل دائرة أن تعرض حالة واحدة من الحالتين: إما واحد أو صفر. وإذا كان النظام الثنائى سهلاً بالنسبة للآلات، فهو صعب بالنسبة للبشر. وبحول الثمانينيات، استقرت الصناعة على نظام معيارى متفق عليه يجمع وحدات المعلومات الثنائية فى مجموعات من ثمانية تدعى "بايت". وكل نصف بايت يمثل عدداً قد يصل إلى ١٦ (٢ أُسْ ٤)، وبذلك يمكن تدوين المعلومات فى شكل سداسية عشارية.



(شكل ٧-٧)

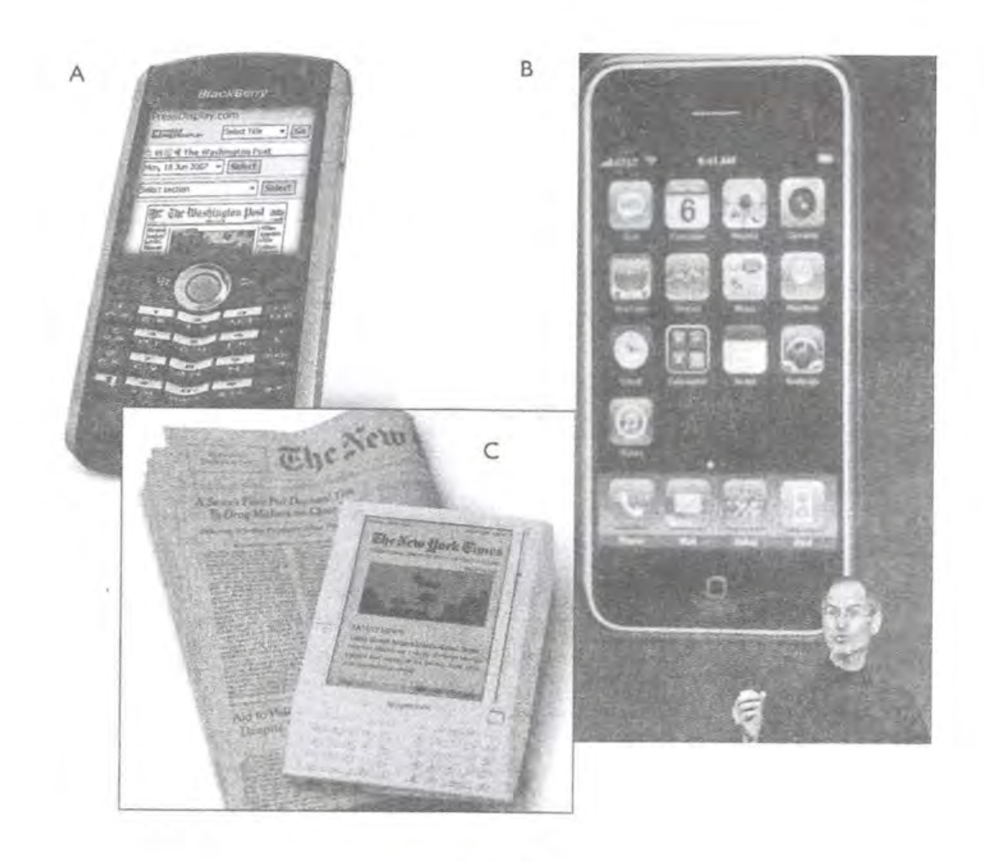
قرص شركة فويدجر المهم "بيتهوفن" (١٩٨٩)، الذى كان علامة على بداية سوق الوسائط المتعددة.



(شكل ٧-٨)

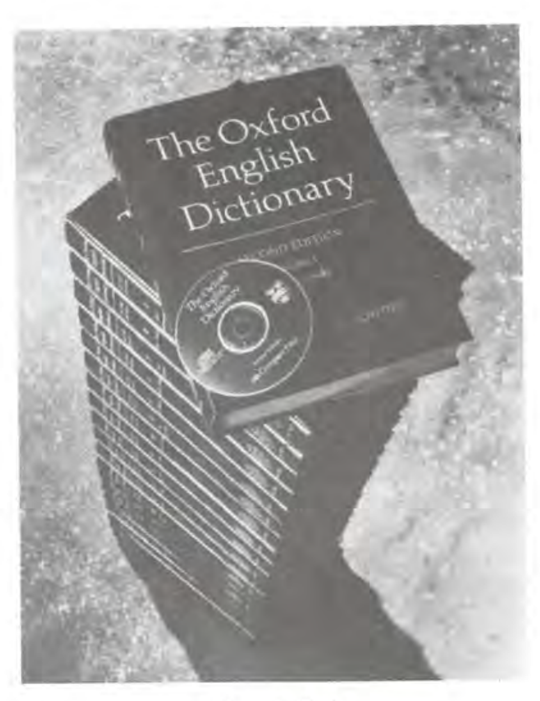
كتاب "عامل الشكل". الشكل الذى يتخذه الطرز التقليدية من الكتب كان مجازًا فاتنًا بالنسبة لمصممى الميكروكومبيوتر منذ أن اقترح الرواد فى شركة زيروكس لأول مرة "دينابوك" فى أوائل السبعينيات. وطرحت شركة سونى "تايبكودر" (A) فى عام ١٩٨١، الذى يمكن اعتباره أول كومبيوتر لاب توب. لم يفعل شيئًا سوى التعامل مع الكلمات فى شاشة إل سى دى من أربعة سطور، وكانت الكتابة تسجل على ميكروكاسيت عادى. ونجح هذا الطراز، لكن لم يجد مكانًا لائقًا فى السوق، ليتفوق عليه سريعًا راديو شاك ١٠٠، والذى كان لديه نظام للتشغيل الكامل. وطرحت سونى داتا ديسكمان (B) بعد عشر سنوات والذى يعتمد على قرص مضغوط مقاس ٣ بوصة، محفوظ فى حافظة بلاستيكية ويشبه القرص الصغير المغناطيسى، وكان (مثل تابعه بوكمان) يستطيع تخزين مئات عديدة من الميجابايت من النصوص، ويعرضها على شاشة صغيرة، وكان يقارب حجم كتاب ذى غلاف ورقى. لكن ديكسمان لم ينجح فى السوق.

وبعد سنوات من التأخر فى مجال سوق الكومبيوتر المحمول، تمتعت أبيل بنجاح كبير بجهاز "باور بوك" (C) الذى ظهر فى أكتوبر ١٩٩١، وكان نموذجًا رائدًا فى التصميم الهندسى، وسرعان ما أصبح رمزًا للمكانة بين ممثلى هوليود وآخرين. ونسب بارى ديلر تحوله إلى التقنية الرقمية لجهاز باور بوك. لكن شركة أبيل فشلت فى تسويق جهاز "نيوتون" (D)، "المساعد الرقمى الشخصى" (PDA) الذى ظهر فى عام ١٩٩٣، ومع ذلك فقد أصبح فى النهاية شائعًا مثل الهواتف الخليوية (والتى اندمجت معها بعد ذلك). كان هذا الجهاز أداة اتصال وتسجيل ملاحظات، وكان علامة على بداية تفكيك وظائف الكومبيوترى الفردية على أجهزة مخصصة لكل وظيفة. وكان قد سبقه بأحد عشر عامًا بجهاز آى إكس أوه تليكومبيوتر (E)، وهو فى حجم البلاك بيرى، مع شاشة صغيرة، لكنه لأنه سبق زمانه قد فشل سريعًا، وتفوق عليه جهاز الاستدعاء الهاتفى (بيدجر).



(شكل ٧-٩)

كتاب "عامل الشكل" – تابع الشكل السابق. بإضافة البريد الإلكترونى لجهاز "المساعد الرقمى الشخصى"، تفوق البلاك بيرى على جهاز "بام". وظهر جهاز شركة أبيل "آى فون" (B) فى منتصف عام ٢٠٠٧، ليجمع بين تقنيات المساعد الرقمى الشخصى والهاتف الخليوى بواجهة ذكية. وظهر جهاز "كينديل" من أمازون بعد ذلك بشهور (C)، واتخذ مسارًا مختلفًا بشكل الكتاب حرفيًا، فهو قارئ وليس وسيلة اتصال. وما فرقه عن المحاولات الفاشلة السابقة للكتاب الإلكترونى هو قدرته على الاتصال بالإنترنت. ظلت سونى تحاول (بنتائج مماثلة)، فقد ظهر "قارئ الكتاب الإلكترونى" (غير موضح هنا) فى أواخر عام ٢٠٠٦.



(شكل ٧-١٠)

قاموس أوكسفورد للغة الإنجليزية، أحد أهم المشروعات المنشورة والمطبوعة، فى شكله على أقراص مضغوطة من عشرين جزءاً ، وبذلك يتيح الوصول على نحو أسهل وأرخص فى التصنيع.

riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

rivverun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs.

(شكل ٧-١١)

فى الأعلى، نص بشكل الحروف المعروف باسم بالاتينو، وقد تم إعادة إنتاجه على شاشة الكومبيوتر عادية ذات ٧٢ بيكسيل فى كل بوصة. وفى الأسفل، النص نفسه كما يظهر فى كتاب بحروف تقارب ٢٦٠٠ نقطة لكل بوصة.



(شكل ٧-١٢)

رغم النمو السريع للإنترنيت كوسيط اتصال، فإنها أخذت وقتًا طويلاً لكى تكتشف شكلها الفنى الخاص بها. وكانت المشكلة هى عرض الموجة. فطالما أن الشبكة إستاتيكية فإنه لن يكون لديك الكثير لتحسن التكنولوجيا عن ذى قبل. وعند منتصف العقد الأول من القرن الحالى فإن عرض الموجة الكافى مع وجود الكاميرات الرقمية الرخيصة، وبناء الشبكات الاجتماعية - قد سمح بالوصول الفورى إلى قناة يوتيوب، التى أصبحت الآن منتشرة بقدر انتشار جوجل. "فتاة وحيدة ١٥" (A) بدأ فى يونيو عام ٢٠٠٦ فيما بدا أنها مدونة فيديو أصيلة، ولكن تكشف فى سبتمبر أنها مدونة مصطنعة. (فى الصورة الممثلة جيسيكا روز). وفى خريف عام ٢٠٠٧ قام السينمائيان المخضرمان إدوارد زويك وماشال هيرسكوفيتز بتبنى فكرة مدونة الفيديو لمسلسلها التجارى "ربع حياة" (C)، والمكون من حلقات ذات ثمانى دقائق تتبع حياة مجموعة تجاوزت العشرين من العمر، ولعبت فيه بيتسى تالوك دور المدونة ديلان كريجر. والأكثر إثارة هو مسلسل مات هاريدينج للفيديوهات "الراقصة" (B)، والذى كان نجاحه يستبق نجاح يوتيوب. لقد رحل مات فى العام، وأدى رقصات صغيرة فى بعض المواقع الغرائبية، لينتقل بعدها إلى مكان غرائبى آخر.









(شكل ٧-١٣)
عندما ننظر إلى الأمر اليوم، نجد أن دمج النصوص والصور والأصوات كان أمراً لا يمكن مقاومته، استخدم جان لوك جودار التكنولوجيا المتاحة له فى زمانه. هذه أربعة كادرات من "متعة اللعب" (١٩٦٩)، يجمع الرسوم، والطباعة، والإعلانات) والكتابة باليد، والرموز.

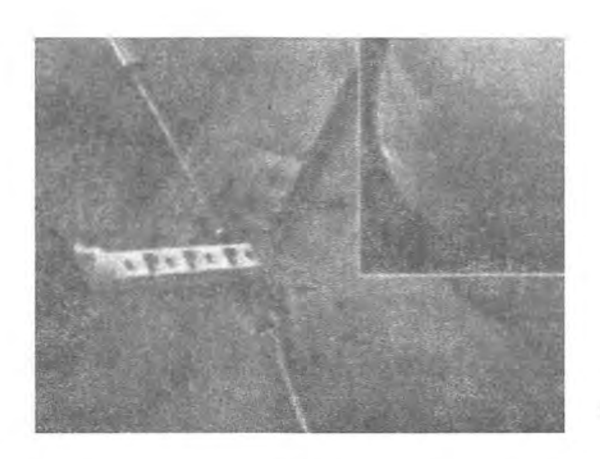


(شكل ٧-١٤)
الوقع الافتراضى الذى يحيط تماماً بالمستخدم. فى أواخر التسعينيات، كانت امرأة قد وجدت نفسها محاصرة وسط أداة حفظ التوازن، مع وجود شاشة عرض فيديو مركبة فوق الرأس، ونظام صوتى من أربع قنوات، وكان كل ذلك يهاجم كل حواسها. كان النظام يزن ٧٥٠ رطلاً، ويحتاج إلى ٨٠ قدماً مربعاً من الأرضية. إنه نظام لا يصلح للجالسين على الأرائك وهم يتفرجون على التليفزيون.



(شكل ٧-١٥)

الواقع الافتراضى البسيط. فى مثال مثير من حقيقة القول المأثور "كلما كان أقل، أصبح أكثر". اكتسبت لعبة نينتيندو السيطرة على سوق ألعاب الفيديو مع عرض لعبة "واى" فى عام ٢٠٠٦، التى أضافت أدوات لزيادة السرعة إلى الريموت كونترول، بما يسمح بأن تقوم الحركات الطبيعية المستخدم محل الأزرار وعصا الألعاب. هنا لعبة تنس مزدوج للجنسين.



(شكل ٧-١٦)

الوجود عن بعد. هنا عرض لتقنية تركيب شريحة فى عظمة الرسغ، توضح كيف أن التكنولوجيا تسمح بأقل قدر من الجراحة. الصورة هنا توضح ما يراه الجراح.



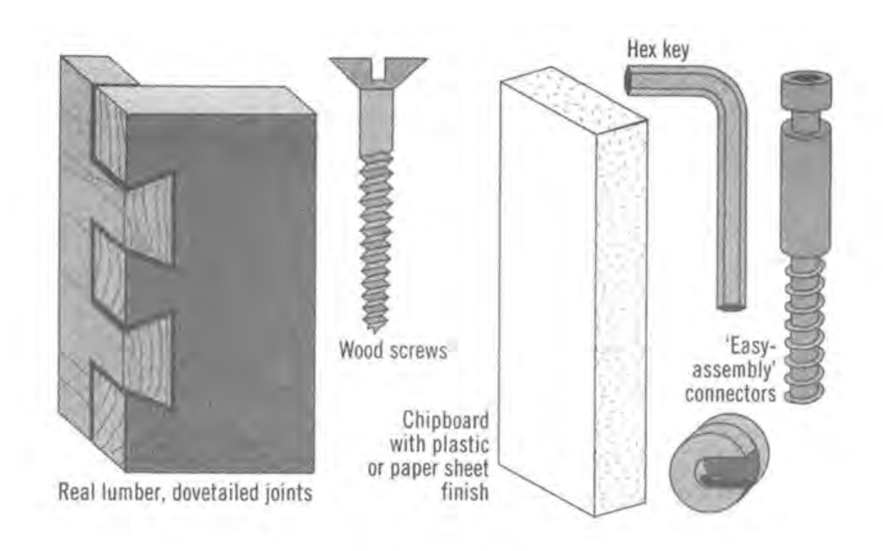
(شكل ٧-١٧)

الوجود عن بعد. فيكتوريا كيتر كما تم تصويرها بواسطة مشروع روفر للمريخ، فى أكتوبر ٢٠٠٦ . إن الكاميرات تستطيع أن تذهب إلى حيث لم يذهب إنسان من قبل".



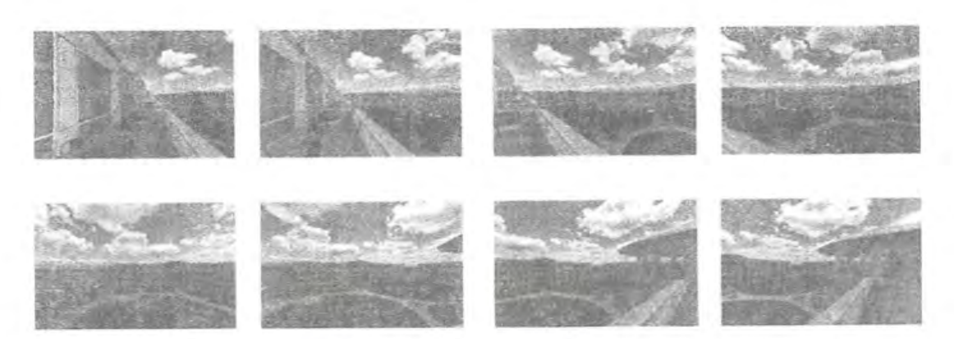
(شكل ٧-١٨)

بالمعنى الأوسع للكلمة، فإن الواقع الافتراضى كان موجوداً قبل وقت طويل من تسميتنا إياه بذلك. وربما كان اغتيال جون كينيدى فى نوفمبر ١٩٦٣ نقطة تحول فى هذا المجال. وتوحدت الأمة أمام تلك الدراما التليفزيونية. هنا جاك روبى يصور هارفى أوزوالد حياً.



(شكل ٧-١٩)

الأثاث الافتراضى. بينما يمكن بسهولة أن نفترض أن الواقع الافتراضى هو منتج لتقنية متطورة، فربما كانت هناك دوافع اقتصادية أساسية أيضاً، ففى عالم شديد الازدحام، ليس هناك الكثير من الواقع الحقيقى يمكن أن تحرك فيه، لذلك فإن كثيرين منا سوف يضطرون إلى استغلال الواقع الذى يتم تخليقه. ويشبه هذا كثيراً ما حدث للأثاث خلال الخمس والثلاثين سنة الماضية. فلقرون عديدة يتم بناء الأثاث فى كل أنحاء العالم من قطع خشبية مرتبطة بشكل آلى (التجاويف والألسنة والتعاشيق)، ولصقها معاً. وجاءت الثورة الصناعية بمسمار القلاووظ لكى يحل محل الأوتاد، لكن الفلسفة الأصلية لوصل قطع الخشب لم تتغير. وفى السنوات الأخيرة تحولت طرق بناء الأثاث إلى تقليب الخشب، ونقلت عبء البناء من النجار إلى المستخدم الذى تزود - مثل عالم ترفيه العالم الافتراضى- بتقنية ذكية تجعل عملية البناء تبدو أسهل، حتى لو لم تكن كذلك بالفعل. والنتيجة هى منتج افتراضى يبدو أنه يلبى معاييرنا، لكنه لا يعيش طويلاً. وربما سوف ينطبق هذا على وسائط الواقع الافتراضى.



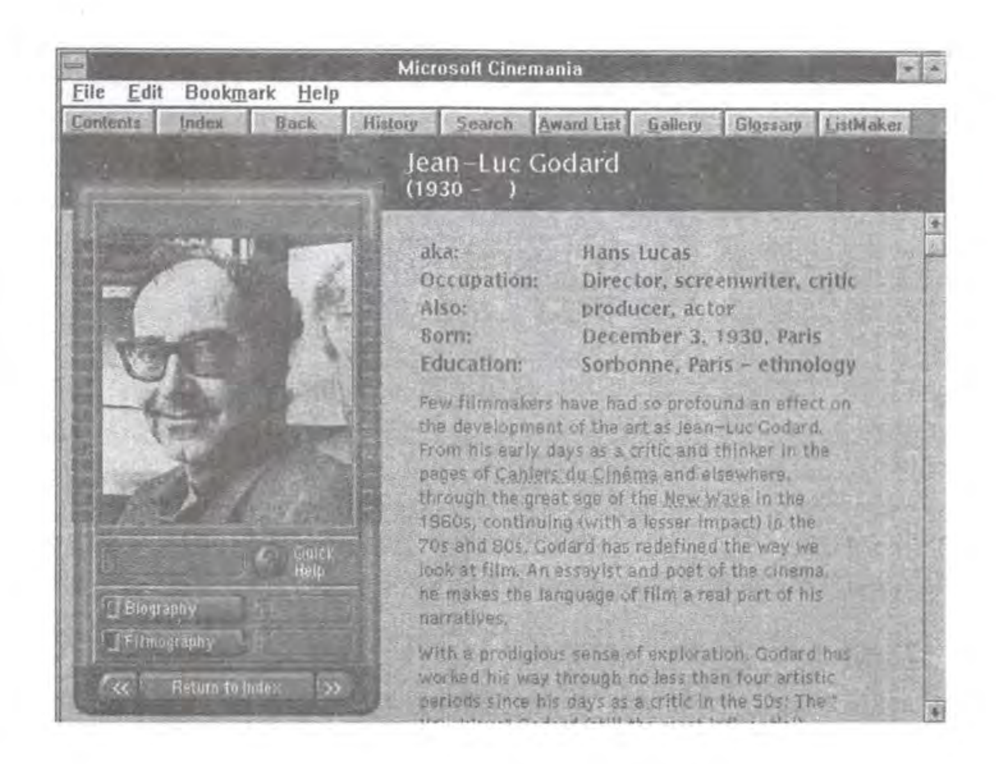
(شكل ٧-٢٠)

كويك تايم VR، الذى ظهر فى عام ١٩٩٥بواسطة أبيل، وقلب عالم الأفلام رأسًا على عقب. هنا يعطيك الفنان المكان أو الشيء، وأنت الذى تختار كيف تراه. وإذا كانت الأفلام لوحات، فإن كويك تايم VR هى معمار ونحت. هذه الكادرات من "الشرفة" التى عرضتها الشركة كعينة لتقنيتها. هناك ثلاثة وثلاثون كادراً تم لحمها معاً فى بانوراما متصلة يمكن للمستخدم أن يتجول فيها كيفما شاء.



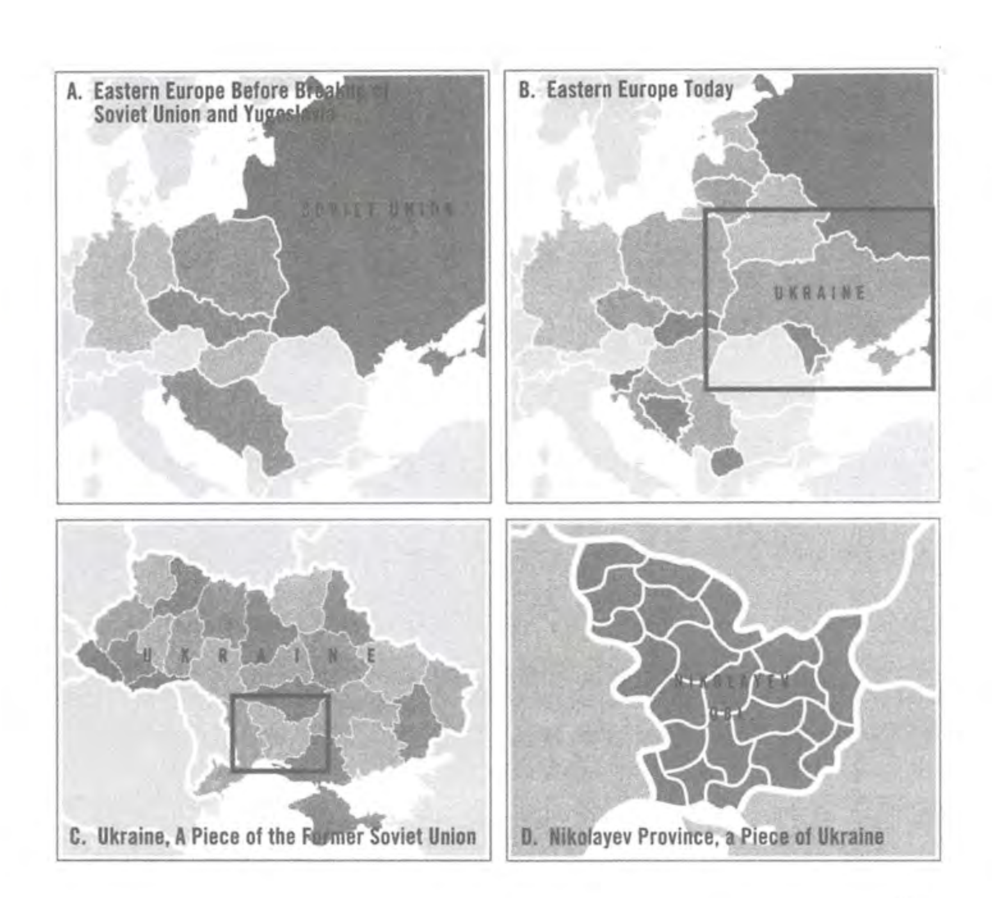
(شكل ٧-٢١)

هذا هو آخر طراز من مينيتيل الفرنسى، الذى ظهر لأول مرة فى عام ١٩٨١ . ولتقليل المساحة، يمكن للوحة المفاتيح أن تُطوى. وهدف التصميم كان احتلال مساحة أصغر من دليل التليفون.



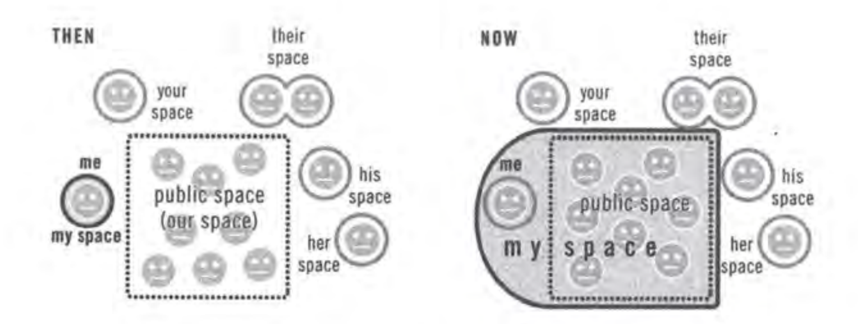
(شكل ٧-٢٢)

القرص المضغوط من ميكروسوفت "سينمائيًا" الذى يُقرأ على الكومبيوتر، وظهر لأول مرة فى عام ١٩٩٢، وكان واحداً من النماذج المبكرة لـ اجع الوسائط المتعددة. والفهرسة مهمة بقدر أهمية الصور والأصوات. والأعمال المرجهية على الإنترنت، مثل "قاعدة معلومات الإنترنت للأفلام" (IMDB) تقدم عرضاً موجياً أقل من القرص المضغوط، لكن يتم تحديثها فورياً وبشكل مستمر.

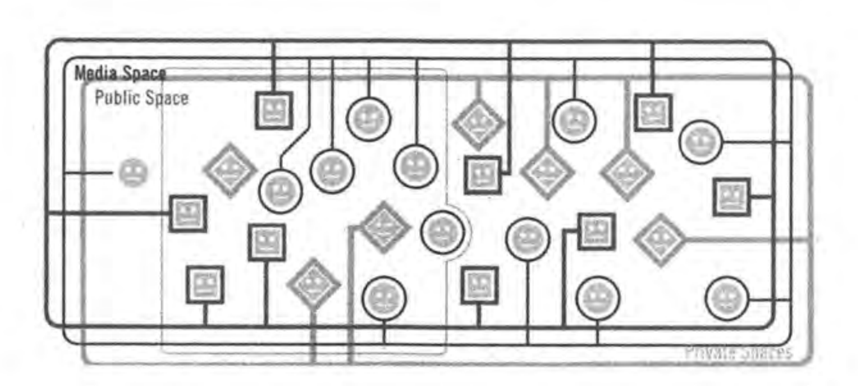


(شكل ٧-٢٣)

التشظى السياسى. تحلل الأبنية القومية فى أوربا الشرقية فى التسعينيات كشف عن التشظى السياسى. وكما أن رياضيات التشظى (والتحويل إلى كسور) تستخدم لبناء أشكال معقدة من أبنية صغيرة، وفى نظام عكسى فإن الوحدات السياسية الأكبر تتفكك إلى مكونات أصغر وأصغر، حتى يرفع الجار السلاح فى وجه جاره.



الشكل (Q) الفضاء العام – "المكان الخاص بنا" لم يعد موجوداً، "فضائى" أو "مكانى" قد احتله.

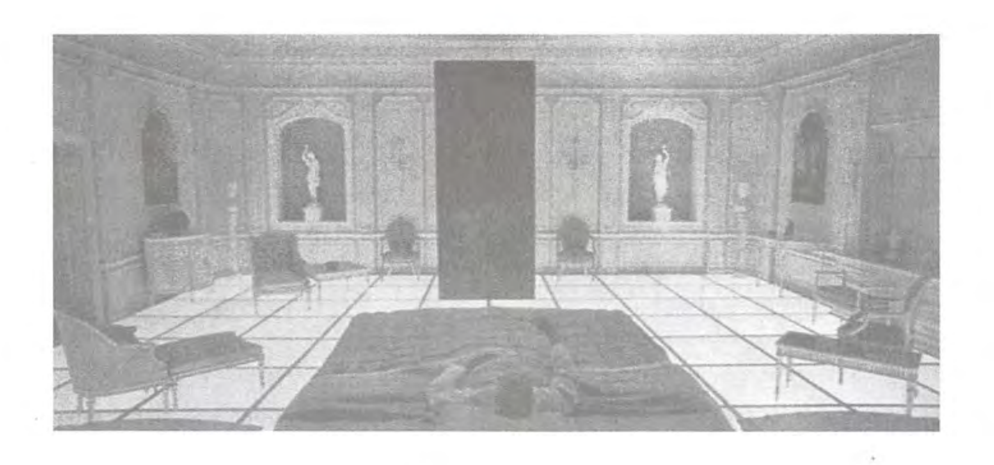


الشكل (R) عالم الوسائط يفرض نفسه على العالم الاجتماعى، العام والخاص. (لم يتم هنا توضيح العالم البيئى الذى نكون فيه جميعًا جزءًا منه).



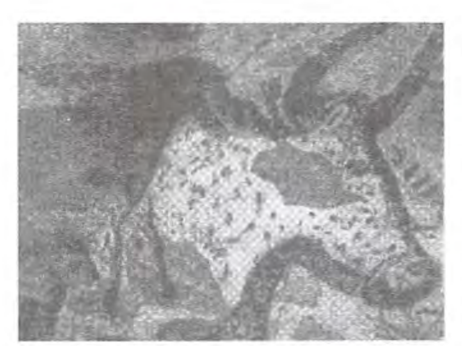
(شكل ٧-٢٤)

من "إعادة إنطلاق ماتريكس". البطل نيو فى مهمة إنقاذ يفسد نظام المصفوفة. قارن الشكل ٢-٢٤ من الناحية الميتافيزيقية.



(شكل ٧-٢٥)

ديفيد بومان يزوره العمود الضخم الغامض فى قفصه الافتراضى عند نهاية فيلم "٢٠٠١: أوديسا الفضاء".




(شكل ٧-٢٦)

تفاصيل من رسوم الكهوف فى ماين روتاندا ولاسكو، فى دوردونى، فرنسا، تعود إلى حوالى ١٥ ألف سنة قبل الميلاد: صور حقيقة تماماً، ظلال من زمن ما قبل أفلاطون تعيدنا مرة أخرى إلى البداية.

المؤلف فى سطور:

جيمس موناكو

من أكبر المتخصصين فى عالم النشر الإلكترونى، والسينما، ووسائل الإعلام، ويتميز بالجمع بين كل هذه المجالات والمناهج فى دراسته لتاريخ السينما، كما أنه يمتد بهذه الدراسة إلى علم الاجتماع والتطورات التاريخية والتقنية التى تتسارع فى العقود الأخيرة من القرن العشرين. قام بتأليف العديد من الكتب حول صناعة السينما ووسائل الإعلام، مثل "قاموس الوسائط الجديدة"، و"دليل الخبير بالأفلام"، و"موسوعة السينما"، و"السينما الأمريكية الآن"، و"الموجة الجديدة: تروفو، وجودار، وشابرول، ورومير، وريفيت"، و"ثقافة الميديا"، و"ألان رينيه: دور الخيال الإبداعى".

كان جيمس موناكو عضوا فى كلية "المدرسة الجديدة للأبحاث الاجتماعية" فى نيويورك، كما قام بالتدريس فى جامعتى كولومبيا، ونيويورك، بالإضافة إلى جامعات أخرى. وألقى محاضرات على نطاق واسع على مجموعات من المحترفين، والأكاديميين، والجمهور. وقد حصل على درجاته العلمية من كلية ملينبيرج وجامعة كولومبيا.

وهو عضو فى نقابة المؤلفين الأمريكية، وقام بتأسيس "رابطة صناع الكتب الأمريكيين". كما أنه مستشار لشركة "برنامج فن السينما".

ومن إنجازاته المهمة إنشاء أول قاعدة للمعلومات الخاصة بالسينما، وهى Base-line، والتى سبقت تأسيس "قاعدة معلومات الميديا العالمية imdb.com، وذلك لخبرته الطويلة والعميقة فى مجال الوسائط وعالم الفضاء الإلكترونى.

المترجم فى سطور:

أحمد يوسف

دبلوم الدراسات العليا من المعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون عام ١٩٧٥، وعضو جمعية نقاد السينما المصريين، والناقد السينمائى لجريدة "العربى" القاهرية. له العديد من الدراسات والمقالات فى السينما والنقد السينمائى والتى ظهرت فى مطبوعات ودوريات مختلفة، مثل "الفن السابع" و"اليسار" و"سطور" و"أخبار الأدب".

من ترجماته: "تاريخ للسينما الروائية" من تأليف ديفيد كوك عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٩، كما صدرت له ترجمات عن المركز القومى للترجمة منها "فكرة الإخراج السينمائى" و"الفيلموسوفى" و"فن التمثيل السينمائى"، و"كتاب أوكسفورد لتاريخ السينما فى العالم"، و"تقنيات مونتاج السينما والفيديو"، و"سيناريو الأفلام القصيرة"، و"تقنيات الإخراج السينمائى"، و"لقطات وطلقات فى المرآة"، و"الفلسفة والسينما"، و"الصورة الشريرة للعرب فى السينما الأمريكية"، و"أساسيات الإخراج السينمائى"، وكتاب سيدنى لوميت عن "الإخراج السينمائى"، و"موسوعة شيرمر للسينما: ٤ أجزاء".

من مؤلفاته: "نجوم وشهب فى السينما المصرية"، "فريد شوقى الفنان والإنسان"، "نادية لطفى: نجومية بلا أقنعة"، "عطيات الأبنودى: وصف مصر"، "محمد خان" ذاكرة سينمائية تتحدى النسيان".

التصحيح اللغوى:

الإشــراف الفنــى: **حسن كامل**



بين الطبعة الأولى لكتاب "كيف تقرأ فيلمًا" وطبعته الرابعة التى تقرأها الآن، ما يزيد على ثلاثين عامًا، جرت فيها مياه كثيرة فى نهر السينما، ثم الفيديو، ثم السينما الرقمية. والإنجاز الحقيقى للمؤلف جيمس موناكو هو الإضافات بالغة الأهمية بين طبعة وأخرى، ليكون معاصرًا لكل التطورات الحديثة والجارفة.

وكتاب "كيف تقرأ فيلمًا" فريد من نوعه؛ حيث إنه يغطى أكبر قدر من مجالات السينما والفيديو والإنترنت، التى أصبحت فى الآونة الأخيرة فضاءً واسعًا ليس فقط لمشاهدة الأفلام، وإنما لعرضها عن طريق الهواة أيضًا.

والكتاب ينظر إلى السينما من زوايا عديدة، فى علاقتها بالفنون الأخرى ومكانها ومكانتها بينها، والتقنيات الأساسية التى تعتمد عليها، وإمكانات اللغة السينمائية فى التعبير والتجسيد وخلق المعنى، ونظريات السينما الأساسية التى تراوحت بين شكلانية آرنهايم وواقعية كراكاور حتى السيميولوجيا وما بعدها، ومجال الوسائط فى تطورها منذ عصر مطبعة جوتينبيرج، ومرورًا بالفوتوغرافيا والإسطوانة والسينما وشريط التسجيل، وصولاً إلى التقنية الرقمية والكومبيوترية.

ولعل من أهم الدلالات التى نلاحظها فى هذه الطبعة الحديثة، هى الجملة الأخيرة من الكتاب، فإذا كان عنوانه "كيف تقرأ فيلمًا"، بهدف تعميق التذوق والتلقى للأفلام، فإن الكتاب يضع فى اعتباره التقنيات المعاصرة التى أتاحت للجميع التعامل مع إمكانات السينما، لذلك فإنه ينتهى بالجملة الساحرة لكل هواة السينما: "كيف تصنع فيلمًا".

تصميم الغلاف: خالد محمود